W. HAUSENSTEIN / DER NACKTE MENSCH IN DER KUNST ALLER ZEITEN

MIT 152 ABBILDUNGEN

R. PIPER & CO. • VERLAG IN MÜNCHEN

DER NACKTE MENSCH IN DER KUNST

DR. WILHELM HAUSENSTEIN

DER NACKTE MENSCH
IN DER KUNST ALLER ZEITEN

DRITTE AUFLAGE

MIT 152 ABBILDUNGEN

SECHZEHNTES BIS DREIUNDZWANZIGSTES TAUSEND

MÜNCHEN 1917 R. PIPER & CO. VERLAG

AUF DEM EINBAND IST EINE
HOLZSKULPTUR VON MAILLOL
ABGEBILDET

Anfänge

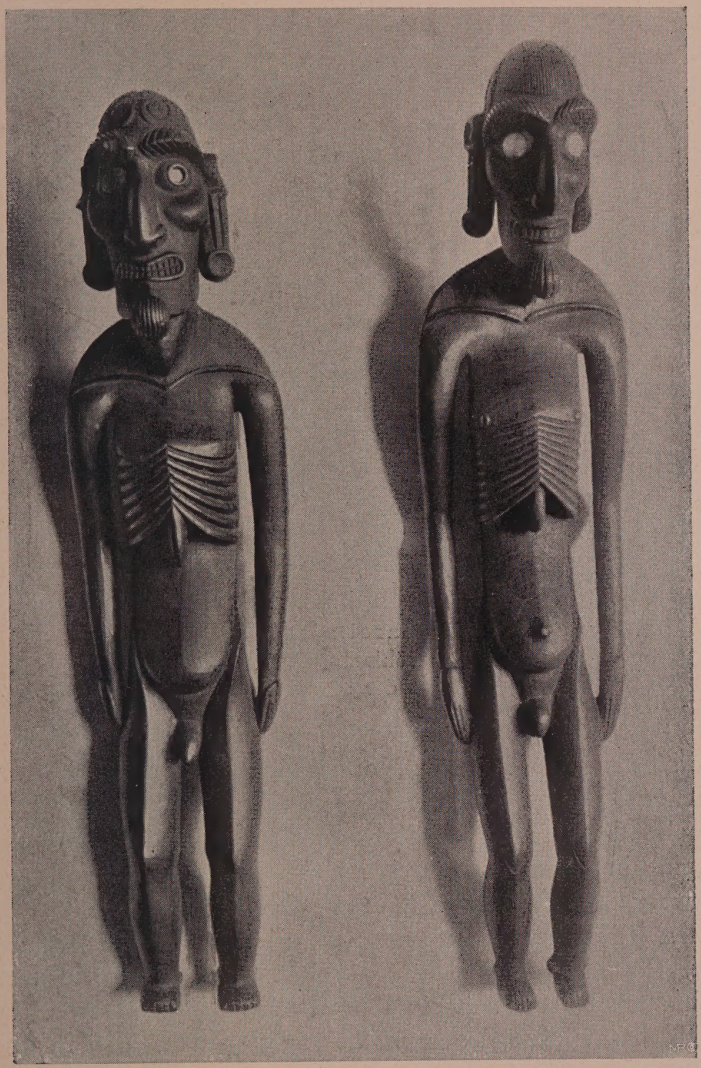
Herder sagt, die Poesie sei die Muttersprache des Menschengeschlechts.

Das Menschengeschlecht von heute hat allerdings einen so — wie sagen wir gleich — zivilisierten Begriff von Poesie, daß es die als wahnsinnig bezeichnen möchte, die es wagen, vor der bildhauerischen Leistung eines Südseeinsulaners (Abb. 1) oder vor der neolithischen Tonstatuette, die in Rumänien gefunden wurde (Abb. 4), von Poesie zu reden. Poesie ist der Auffassung der unentwegten Mehrheit sentimentale Steigerung des Materials, das vom unmittelbaren Leben geboten wird, nach den Maßstäben unbestimmbarer Holdseligkeit. Es gibt schon einiges zu denken, daß das Verfahren, mit dem diese Poesie erzielt wird, unter dem sprachlich unmöglichen Kunstwort Verschönerung populär geworden ist. Poesie ist aber in Wahrheit nicht eine feigherzige Verschneidung der Wirklichkeit; sie ist Erkenntnis der Wahrheit des Tatsächlichen, Gefühl für die Linien, die auch im Alltag liegen und ihm seinen Rhythmus geben, Empfindlichkeit für die Gestalt des positiven Daseins.

In diesem Sinn war der Primitive von der Südsee, der die Holzstatuetten schnitt, Poet. Wir müssen es vermögen, von den Hemmungen abzusehen, die sich aus der kulturellen Sonderentwicklung unseres europäischen Lebens zunächst ergeben. Ein Blick auf einen Akt Gauguins erleichtert die Umstellung der Augen (Abb. 143). Der Pariser Künstler, der mit Tahitianern auf ihrer Insel lebte, vollbrachte die Leistung vorbildlich. Wir müssen es fertig bringen, die ursprüngliche Betonung der Form zu sehen. Der Südseeinsulaner formte das Schlüsselbein als konvexen Bogen, die Rippen als Gruppen

konkaver Kurven. Die Wölbung der Schlüsselbeinlinie ist im anatomischen Sinn unrichtig; ein anatomisch zuverlässiger Akt wie der Voltaire Pigalles (Abb. 99) lehrt, daß die Schlüsselbeinlinie — wiewohl der Knochen teilweise tatsächlich eine leicht konvexe Bildung hat — horizontal, ja sogar konkav wirkt. Und jeder weiß, daß die letzten Rippen mit dem Brustkorb nicht mehr verwachsen sind. Unzweifelhaft enthalten die Statuetten also Fehler. Die Fehler bestehen aber nicht innerhalb der künstlerischen Logik dieser Skulpturen; die Irrtümer meinen etwas Richtiges. Die Schlüsselbeinlinie, die an einem naturalistisch durchgebildeten Akt nur für sich selber erscheint, repräsentiert an den beiden Südseeskulpturen die ganze lastende Bedeutung der Schulterarchitektur und diese komplexe Welt von Linien konzentriert sich dem Auge mit einem gewissen Recht in den die Breite der Brust frei überbrückenden Linea-turen. Die Form der Schlüsselbeinlinie hat aber nicht nur für die angrenzenden Teile Bedeutung, sondern für die Struktur des ganzen Rumpfes. Die Schlüsselbeinlinien stehen zum Rippenkorb in einem mit dem feinen Takt der Naivität ausgewogenen Spannungsverhältnis. Die Gegenbewegung der von spielerischer Willkür abgezählten Rippenkurven erzeugt mit den einfachen und starken Parallelen ein rhythmisches Bild des Widerstandes gegen die Schlüsselbeinkurve und dieser Widerstand gibt der Gestalt, in deren Schultern ein erdrückendes Gewicht liegt, die statische Festigkeit — jenes von untenher Aufgerichtete, eine Straffheit, die überall erscheint, wo innerhalb eines Formganzen zwei gleichgewichtige Bewegungsrichtungen gegeneinanderfahren. Das Dasein der bolzenartigen Brustbeinfortsätze endlich legitimiert sich wiederum aus dem Bedürfnis des Künstlers nach der konstruktiven Festigkeit seines Werks. Sie leiten mit aller erdenklichen Knappheit aus der breiten Welt der Rippen in die Vertikale über, in der sich die Gestalten abwärts entwickeln. Sie sind dabei nicht absolut imaginär; sie gehen von einer gegebenen Tatsache aus — eben dem Brustbein. Vielleicht wollen diese Zapfen sogar eine kühne Stilisierung des Schwertfortsatzes bedeuten.

Daß der Künstler die Brust mit dieser Freiheit behandelte, ist nach allem nicht bare Willkür, sondern eine Notwendigkeit —



1. Holzplastiken eines Südseeinsulaners.
München, Ethnographisches Museum.

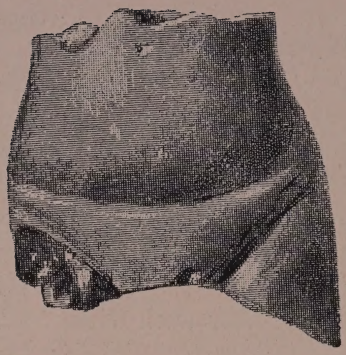
2. Ältere Steinzeit: Elfenbeintorso (französischer Höhlenfund). Nach Hörnes, Urgeschichte der bildenden Kunst.

und daß der Künstler diese Notwendigkeit empfand, läßt sehen, wie sicher der Instinkt dieses Plastikers die Mittel fand, mit denen innerhalb der Grenzen einer bestimmten technischen Konvention ein in sich geschlossenes, wahrhaft verhältnismäßiges Kunstwerk zu schaffen war. Und dies gerade ist das Geheimnis aller Kunst — und aller Poesie, daß ein Werk geschaffen werde, dessen Verhältnisse rein sind. Das Relative ist wie überall auch hier das einzig Absolute.

Die Behandlung der Haare mag denen, die in diesen Plastiken Nußknacker verachten — als ob ein guter Nußknacker nicht erfreulicher wäre als ein schlechtes Kaiserdenkmal — eher als künstlerische Möglichkeit erscheinen wie der Rumpf. Die schlichte Strichelung des Bartes und der Brauen und am meisten die spiralenartige Stilisierung der Kopfhaare

muß einen nicht ganz Befangenen an Stilmittel der Griechen und der Renaissance erinnern. Es kann hier nicht von größerer oder geringerer Vollkommenheit technischer Darbietung die Rede sein, sondern nur vom künstlerischen Prinzip, von der Absicht. Unter diesem Vorbehalt mag das Werk des Anonymus aus einem Naturvolk für die internationale und zeitlose Stilgemeinschaft vieler plastischer Leistungen zeugen. Die Behandlung der Kniee ist freilich unverhältnismäßig dürftig; eine nach oben offene Zwickelkerbe deutet das untere Ende der Kniescheibe an. In der Absicht ist aber auch diese Stilisierung treffend. Wie alle gute Stilisierung hat sie eine tatsächliche Form zur Voraussetzung. Diese Form zu betonen ist Sache des Stils; dem Akzent die Schärfe zu nehmen und die nuancierte Fülle zu geben ist die Sache entwickelteren Reichtums.

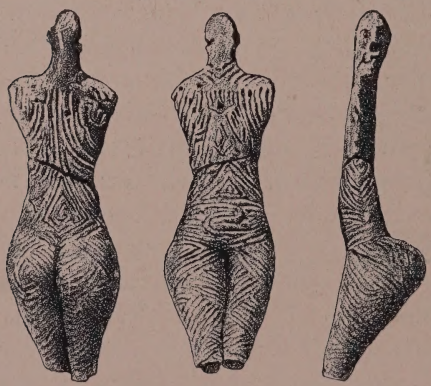
Für die Geschichte der europäischen Kultur bedeutet die Steinzeit etwas wie den Naturzustand. Man kann darum den weiblichen Elfenbeintorso, der in einer französischen Höhle gefunden wurde (Abb. 2), ungefähr in die kunstgeschichtliche Gruppe stellen, in der die Plastiken aus der Südsee stehen. Die Einreihung ist nicht exakt, aber für eine sehr allgemeine Betrachtung zureichend. Der Torso verrät ein erstaunlich weicheres Formengefühl als die Kunst des Südseeinsulaners. Die üppige Schwellung der Hüften ist etwas Verblüffendes; man sträubt sich, den Fund der älteren Steinzeit zuzuschreiben, und denkt vor diesem seltsamen Ding an Formanalogien aus der Antike und der Renaissance. Allerdings mag das Bruchstückartige des Werks die reizende Unwahrscheinlichkeit noch steigern; die stilistische Bestimmung ist durch Bruch und Verwitterung etwas problematisch geworden. Auch der neolithische Bauchtorso, der auf bosnischem Boden gefunden wurde (Abb. 3), ist so der stilkritischen Beurteilung fast ganz entzogen. Für sich allein erscheint die Modellierung dieses Unterleibes fast unübertrefflich. Aber in der Vereinzelung läßt sich eine Leistung wie die Modellierung der Bauchfalte und des Schenkelansatzes — die an der Südseeskulptur als etwas Selbstverständliches empfunden wird — leicht überschätzen. Man ist gegenüber den beiden Torsi geneigt, einen



3. Jüngere Steinzeit: Torso von einer Tonstatuette (Fund aus Butmir in Bosnien). Nach Hörnes.

anachronistisch entwickelten Naturalismus anzunehmen. Könnten wir beide Dinge in ihrem ursprünglichen Zustand erblicken, so würden sie zweifellos in einer primitiven stilistischen Bindung erscheinen — annähernd so wie die Tonstatuette aus Cucuteni es tut (Abb. 4).

Hier bewährt sich die Idee, die Herder für das Gebiet der Sprachgeschichte vertrat, in ihrer strengsten Anwendung auf das Gebiet der bildenden Kunst. Der Körper erscheint als Träger von Ornamenten; die ornemanistische Freude des Südseeinsulaners ist hier noch überboten. Die Zeichnung ist hier weniger als bei dem andern an anatomische Anlässe gebunden. Die Strichlagen folgen — schließlich allerdings nur scheinbar — ihrer eigenen Laune. Bei näherem Zusehen erst und mit einer an Beschämung grenzenden Verwunderung wird man inne, daß diese Liniengruppen nicht nur den Gesetzen der Symmetrie und einer Ornamente findenden Einbildungskraft gehorchen, sondern auch anatomische Beziehungen enthalten. Die Liniengruppen gemahnen irgendwie, ungenau, dennoch überredend, an ein Muskelmodell. Die mittlere Ansicht betont in instinktiver Massengliederung durch trigonometrische Figuren die Brust und die Magengegend; den Unterleib bezeichnet ein Linienfluß, der an Gestalt und Lagerung der Eingeweide erinnert Auf der Rückansicht ist das Kreuz ornamental als ein Angelpunkt der anatomischen Komposition des Körpers charakterisiert. Es ist etwa jene



4. Jüngere Steinzeit: Tonstatuette (Fund aus Cucuteni bei Jassy in Rumänien). Nach Hörnes.

Gegend, die Klinger in seiner Schrift über Malerei und Zeichnung als das Kardinalproblem der Anatomie des Menschen bezeichnet.

Der Osten

Es ist der höchste Zweck aller bildenden Kunst, dekorativ zu sein.

Die große Menge der Kunstwerke unserer Zeit — auch der trefflichsten — ist um nichts verlegen als um den Platz. Die Bilder und Skulpturen unserer Künstler sind verwaist, heimatlos; sie genießen nicht das Glück, für einen spezifischen Platz geschaffen sein.

Anders verhielt sich die Kunst des Ostens. Die indischen Monumentalgemälde, die hier wiedergegeben werden, schmücken die Wände von Felsentempeln. Diese Bilder sind absulut immobil. Das ist das allgemeinste Geheimnis ihrer Macht. Die Kunstwerke unserer Zeit sind Mobilien.

Die Unablöslichkeit dieser indischen Gemälde gab der Verwendung des Aktes bestimmte Gesetze. Anders verhält sich das Bild des Menschen in der streng geordneten Welt einer positiven, organischen Gesellschaftsformation: sei sie auch immerhin hierarchisch. Anders verhält sich die Aktdarstellung in der — volkswirtschaftlich zu sprechen: fungiblen, örtlich nicht unbedingt festgelegten — Kunst der fragwürdigen Demokratie eines individualkapitalistischen Zeitalters.

Das Staffeleibild unserer Zeit ist in seiner Weise ein wunderbares Ding. Die öffentlichen Zustände, die den Künstler auf ein Stück Leinwand verwiesen, haben etwas Großes gezeitigt: das unvergleichlich intensive Eindringen in die Welt der darstellerischen Probleme. Nur das Staffeleibild konnte die differenzierte Sphäre des Lichts und der Luft, nur es konnte die nuanciertesten Möglichkeiten der Bewegung und die äußersten Feinheiten der Raumperspektive entdecken. Der Verzicht auf extensive Dekoration, den unser soziales Leben vom Künstler erzwang, forderte Ersatz. Ihn fand der Künstler in der intimsten Empfindlichkeit der Augen.

5. Indisch: Versuchung des Buddha durch Mara und seine Töchter. Wandgemälde im Felsentempel zu Ajanta. Nach Ullsteins Weltgeschichte.

6. Hieronymus van Aeken, genannt Bosch: Die Wollust (la lujuria). Ölgemälde.
Escorial.

Der Künstler von Ajanta (Abb. 5) hatte ganz andere Voraussetzungen. Er fand sich in einem kultischen Raum und im Angesicht einer monumentalen Fläche. Er hatte einem kollektiven Bedürfnis zu dienen und der Druck dieses Bedürfnisses war so stark und selbstverständlich, daß der Künstler in instinktivem Schaffen einer weittragenden Volkstümlichkeit zustrebte. Er konnte dabei unmöglich in unserem Sinn Raumbildner sein. Dem Inder genügte die plakatierende Kunst, die Zweidimensionalität des Flächigen. Er streute die nackten Gestalten, wie ein Kaleidoskop tut, über die Ebene aus. Das war nun nicht das Verfahren eines Unvermögenden, der sich vergeblich müht, den Raum auszudrücken. Es war vielmehr das Verfahren eines Künstlers, dessen Stil des Dreidimensionalen entbehren kann und muß. Das Dreidimensionale ist da ein Jenseits, das außer aller Diskussion bleibt. Diese Akte sind als Totalarrangement und als Einzelheiten durchaus ornamentale Frontbilder. Das ist unzweifelhaft eine großartige Möglichkeit dekorativer Aktmalerei. Vor diesem Wandgemälde möchte man sich fragen, ob die Darstellung der Raumtiefe überhaupt Sache der dekorativen Malerei sei. Und auf diese Frage ergibt sich eine überraschende Antwort. Das Mosaik hat auf das Dreidimensionale verzichtet. Die assyrische Kunst tat in weitem Bezirk das nämliche. In beiden Fällen ist die monumentale Dekoration stark als Problem der Zweidimensionalität erfaßt. Ein Gotiker wie Memling verhält sich bei der Darstellung der Verdammten nicht anders (Abb. 33). In der Gegenwart bekämpft Hildebrand durch Theorie und Praxis das, was er das Quälende des Kubischen nennt, und brutal unterschätzte oder dumm bewunderte Künstler wie Hodler (Abb. 144) oder vollends der Wiener Klimt empfinden die Bedeutung des Zweidimensionalen für die Dekoration mit einer Ausschließlichkeit, die uns zwingen könnte, den Kreislauf der Malerei als vollendet anzusehen und an eine Götterdämmerung der Kunst zu glauben.

Den meisten freilich ist heute der hohe Wert des Zweidimensionalen verschlossen. Es ist eine vollkommene Umgewöhnung erforderlich. Und zu ihr vermag gerade die Schönheit der Gemälde von Ajanta und Sigirirya (Abb. 142) zu verhelfen.

7. Indisch: Weibliche Statue. Stein.
Aus einem Tempel von Bhuwaneswar.
Nach Woermann, Geschichte der Kunst.

Die Behandlung der Akte ist in beiden Fällen zum mindesten der Tendenz nach Face. Reine Profile sind ausgeschlossen. Die Bewegungen gehen allenthalben nicht nach der Tiefe, sondern nach der Breite oder in die Höhe. Es entstehen dabei mitunter seltsam ausgebogene Posen, die an den Hellenismus und an das Barock erinnern und in der zweidimensionalen Gebärde dem Lasziven zu einem unheimlich mächtigen künstlerischen Ausdruck verhelfen. Das Motiv wiederholt sich in der indischen weiblichen Aktplastik (Abb. 7). Wie der Künstler des Buddhabildes den ganzen Vorgang der Versuchung eines Heiligen in allgemeinste ornamentale Formeln bringt, wie er die Bewegungsmotive und die Fülle des Nackten auf ein zweidimensional bewegtes und schon darum wunderbar abstraktes Liniensystem zurückführt, so ist auch besonders für das Leitmotiv des

Erotischen und Grotesken in den Beziehungen der Höhe und der Breite ein unglaublich starkes schmückendes Symbol gefunden. Wenn man sehen will, wie kräftig und eindeutig gerade hier eine planimetrische Kurvensprache wirkt, dann mag man die bis zum äußersten Raffinement getriebene Flächenkunst, die rein ornamentale Art des Inders mit der psychologischen Umständlichkeit des reizenden Bildes von der Lujuria (Abb. 6) vergleichen, das ein komplizierter Sensualist der Konquistadorenzeit, Bosch, hervorgebracht hat.

Aber die höchste Gewalt erreichte die indische Kunst im Bild der beiden Frauen. Man kann unmöglich luxuriöser und zugleich distinguierter sein. Das Bild ist zugleich äußerst rechnerisch und äußerst üppig. Die Ausdrucksgewalt der reinen Linienparallelität ist nach diesem grandiosen Bild kaum mehr zu überbieten. Der flüssige Wohlklang, den die ergreifende Zusammenstimmung der Armhaltungen, die ornamentale Rhythmik der Brüste, die doppelte Darbietung der Lotosblumen ausströmt, ist noch von keiner Philosophie, von keiner Dichtung und von keiner Musik erreicht. So metaphysisch, so poetisch, so musikalisch ist nur die Malerei.

Das Werk des Künstlers, der ein Schloß ommajadischer Kalifen mit Lünettenmalereien zierte, behandelte das Problem dekorativer Aktmalerei von einem ähnlichen Standpunkt (Abb. 8). Auch ihn reizte die Aufgabe, die zweidimensionale Fläche durch ornamentale Kurven zu klären. Es ist aber um den Stil eine seltsame Sache. Für sich allein wirkt das Kunstwerk aus dem islamitischen Kulturkreis sicherlich als etwas sehr Gebundenes; man mag an Ingres und die Griechen, für das Weib allenfalls auch an einen Akt von romantischer Gelöstheit und für das Kind an irgendeinen guten, malerisch bewegten Putto später Zeiten denken. Das Werk ist also Stil. Aber neben den strengen Indern wirkt es fast so offen wie ein Naturausschnitt. Es ist darin etwas von artistischer Unbedenklichkeit. Man muß, will man die erhabene stilistische Ruhe des Lünettenbildes voll genießen, die Erinnerung an die Inder gewaltsam abbinden.

Der Japaner geht noch weiter. Die Zeichnungstechnik ist da besonders lehrreich. Das Hokusaiblatt (Abb. 9) kann neben den Indern nur als Witz empfunden werden. Der Witz ist

8. Muhammedanisch: Dekorative Lünettenmalerei aus dem Kalifenschloß Kussair Amra in Mesopotamien. Nach Ullsteins Weltgeschichte.

zwar wahrlich keine geringe Sache. Heine hat der Menschheit sicher mehr gegeben als die stets universalgeschichtliche Feierlichkeit Hegels, die da ewig in ihrer eigenen Bedeutung mündet; und Busch hat uns schließlich mehr geboten als die ganze Historienmalerei. Aber das kecke, frivole Können der Hokusaiskizzen, die jeder Schwierigkeit sportsmäßig Herr werden und jede Verzwicktheit der Erscheinungen auf die respektlos geistreiche, unverschämt vereinfachende Schablone einer unendlichen Tradition reduzieren, führt zuletzt doch weniger tief ins Geheimnis der Dinge als die ehrfürchtige Art jener Inder, die sich scheut, die Erscheinung kritisch festzunageln. Der Holzschnitt Kunisadas (Abb. 10) trägt die Folgen jener erstaunlichen japanischen Überlegenheit. Das Blatt mit der Japanerin, die ihre Toilette macht, vermag zu viel. Die Empfindung für das Klassische japanischer Dekoration ist hier unsicher geworden und einem Bonmot geopfert. Es ist kein Mensch, den die elegante Kurve des Rückens und die liebenswürdig mitspielende, pariserisch gesehene Linie des Brustansatzes nicht entzücken müßte. Und es ist keiner, den die feine Koketterie des Naturalismus mit dem Stil, etwa jener Härchenbusch der Achselhöhlen, nicht ergötzen dürfte. Aber die brüske Steilheit, mit

9. Hokusai: Akrobaten. Holzschnitt aus der Mangwa.

10. Kunisada: Japanerin bei der Toilette. Farbenholzschnitt. Nach Stratz, Die Körperformen der Japaner.

der sich der linke Arm in die Wanne stemmt, die pointierte Verdrehung des Armes, die heftige Überschneidung, die der Künstler als seinen pikanten Einfall giebt — das alles ist eher interessant als groß, eher Esprit als Noblesse.

Die Zuflucht zur geistreichen Überraschung, zum kultivierten Bluff hat ihren Zauber. Aber man darf zum Beispiel nicht daran denken, wie die Plastiker der Renaissance ihren Aktfiguren die Arme anschließen oder loslösen. Hokusais Skizzen sind in dieser Frage weit edler als Kunisada. Aber mag der durch das ausfahrende Glied die ornamentalen Proportionen der Linien und der Massen auch eher gesprengt als geordnet haben — die Darstellung des sehr gespitzten statischen Experiments, des graziösen Fxzentriks bleibt als Ganzes doch innerhalb jener Aufgabe, die der Kunst des Ostens ihre Größe gibt: sie dient der dekorativen Füllung der Fläche, der ornamentalen Repräsentation des Zweidimensionalen.

11. Griechisch: Knabe mit Hase. Schalenbild.

Das klassische Altertum

Das Problem der Flächendekoration, das die Kunst des Ostens — am glänzendsten wohl die chinesische — beherrscht, lebt auch in der griechischen Kunst, zumal in der Vasenmalerei und in der Reliefplastik. Zweidimensionale Flächenfüllung ist dem Schalenbild des Hasenjägers (Abb. 11) eminent gelungen. Man hat an den Japanern etwas Griechisches gefunden. Aber es hieße die Skizzen Hokusais überschätzen, wollte man das griechische Vasenbild mit ihnen auf eine Stufe stellen. Das

Problem der Flächendekoration durch den Akt ist von dem Griechen viel reiner empfunden. Besonders erfolgreich orientiert der Japaner die Höhe und die Breite überhaupt nur mit der Gewandfigur. Der Grieche gibt die ideale Ausbreitung des Aktes über das Flächige, die zweidimensionale Expansion des Nackten in äußerster Potenz.

Die naturalistische Beherrschung des nackten Leibes ist, so sehr sie außer Zweifel steht, im Schalenbild nicht im entferntesten als Selbstzweck dargeboten. Sie fügt sich in der wunderbarsten Weise der Flächengrenze ein, die der Mäander mit seiner nachdrücklichen Strenge wie einen stilbestimmenden Faktor hervorhebt. Die Bewegung des Jagenden ist wie die Drehung eines Kreises um seinen Mittelpunkt — rund und unendlich. Die Modellierung der Körpermassen wird, soweit sie nicht schon durch den Kontur gegeben wird, durch ein flachornamentales System von Ästen erreicht: die Schlüsselbeinlinien erscheinen als zusammenstimmende Schlingen, die Linien, die Hüfte und Schenkel modellieren, als Gabel, und die Form der Waden wird mit einem elliptischen Bogen bezeichnet. Derart leitet sich die kubische Form flächenstilmäßig auf zweidimensionale Kurven zurück. Der Künstler vollbringt die Umsetzung des Sphärischen ins Ebene, der dritten Potenz in die zweite. Diese paradoxale Funktion ist eben die Stilaufgabe der Flächendekoration.

Eine tatsächlich kubische Kunst, die Bildhauerei, vollbringt die nämliche Leistung mit der Eindämmung des Kubischen ins Relief. Das Relief ist imaginäre Fläche. Sie ist nur ideell mit sich identisch. In Wirklichkeit liegt das Relief zwischen zwei vertikalen Ebenen, die parallel laufen und dabei einen sehr begrenzten Abstand voneinander halten. Das Fragment vom ludovisischen Thron (Abb. 12) illustriert das Wesen des dekorativen Reliefs sehr gut. Es ordnet den Körper der Flötenbläserin vollkommen nach den Grundsätzen der Flächenkunst; es zwingt sich dazu, indem es die reale Tiefe auf ein Mindestmaß reduziert. Das Prinzip des Nebeneinander und des Übereinander ist in der Anordnung der Beine ganz und gar im Sinn der reinen Flächendekoration angewandt. Ist Stil Übereinstimmung des Kunstwerks mit dem Ort, den es vorfindet, so

12. Griechisch: Relief vom ludovisischen Thron. Marmor.
Rom, Vatikan.

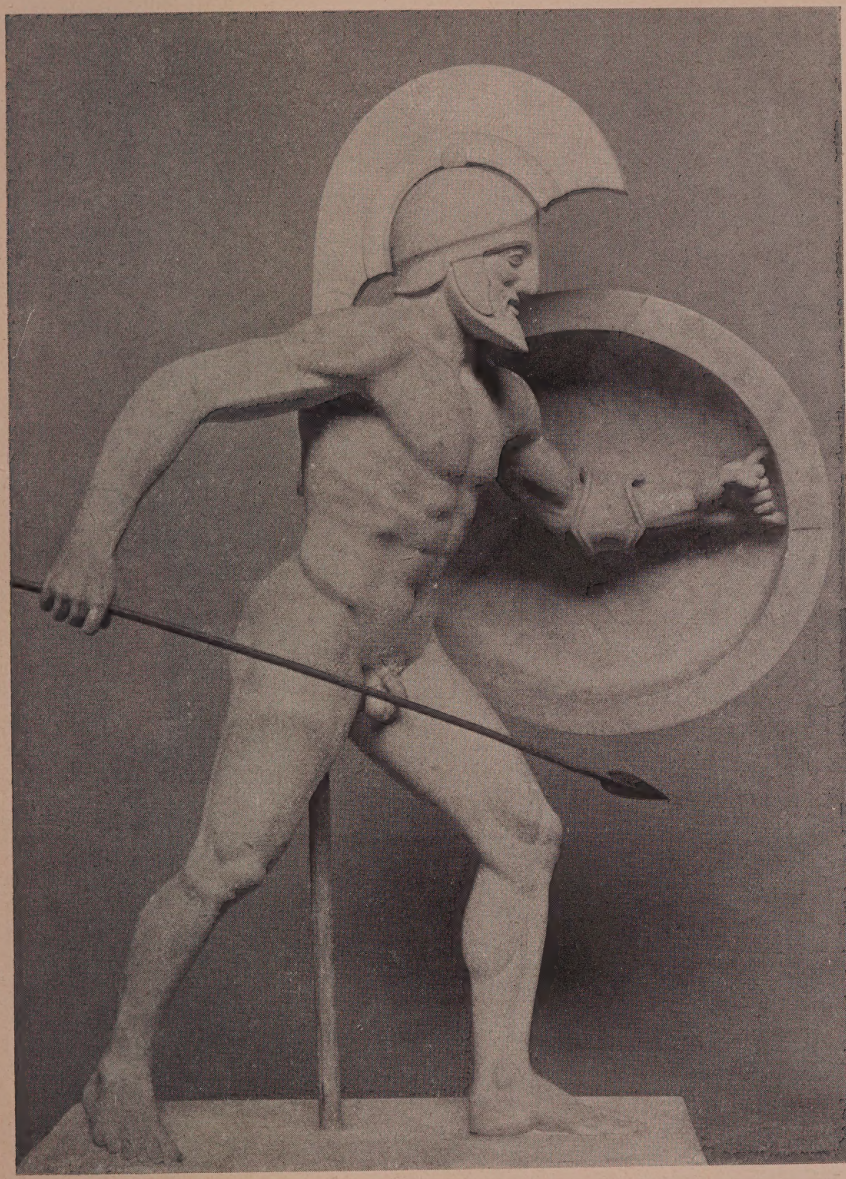
ist die Anwendung der Prinzipien der Flächendekoration hier wahrhaft stilvoll. Das Relief strebt zur Fläche.

In einem plastischen Sondermotiv greift die Reliefskulptur vom Aphroditethron über die Grenze der reinen Flächendekoration mit leise andeutender Gebärde, gleichsam in der objektiven Absicht, hinaus: der Akt ist im reinsten Profil gegeben — die Notwendigkeit stammte aus den besonderen Dimensionen dieser Reliefplatte — und so war der Künstler gezwungen, die Entfernung von Oberarm zu Oberarm als Tiefendimension zu behandeln. Der Künstler hat diese Aufgabe, die zu den schwierigsten der Reliefplastik gehört, mit einer unbegreiflichen Freiheit bewältigt. Sie ist erstaunlich, weil die Darstellung dieser Tiefendimension die Möglichkeiten des Reliefs beinahe

überschreitet. Viele Künstler haben bei der Behandlung derartiger Reliefaktprobleme eine peinliche Spannung in das Werk hineingebracht. Andere haben das Problem in einer prinzipiell neuen Technik behandelt — in der Rundplastik.

Die Rundplastik bedeutet die dekorative Organisation des Kubischen, des dreidimensionalen Raums — nicht mehr die illusionäre, die mit den Gesetzen der Reliefperspektive arbeitet, sondern die positive, tatsächliche. Dennoch stimmte sich auch die Rundplastik in ihren edelsten Zeiten auf reliefmäßige Wirkungen. Ein glänzendes Beispiel bietet der Kämpfer vom Giebelfeld des Athenetempels in Ägina (Abb. 13). Die Entfaltung des Aktes strebt hier offenbar zur Dekoration der idealen vertikalen Ebene. Dieser Körper ist eine der edelsten Versöhnungen entwickelter Rundplastik mit den Grundgesetzen der Reliefplastik. In der feinsinnigen Art der Ägypter, die keiner Entschuldigung bedürftig ist, wenn sie dem Akt bei der Wanddekoration die Beine profilmäßig, die Brust en face und den Kopf abermals profilmäßig zurechtrückt, gestaltet auch der Äginet den Körper. Er vermeidet es, die Tiefendimension, die von Schulter zu Schulter führt, zur Giebelwand in einen rechten Winkel zu stellen und wählt jenen spitzen Neigungswinkel, der dem Künstler gestattet, die flächige Breite der männlichen Brust zur Geltung zu bringen. Der Künstler empfand das strenge Profil des Mannes nicht als klassisches Reliefproblem.

Der äginetische Krieger steht in einem architektonischen Zusammenhang. Die Ausbreitung seines Aktes wird durch das baukünstlerische Milieu — durch die Natur des dreieckigen Giebelfeldes — festgelegt. Anders liegen die Dinge, sobald die Skulptur von baukünstlerischen Zusammenhängen emanzipiert wird. Das geschieht bei dem ägyptischen Schreiber (Abb. 14) und dem hellenistischen Schleifer (Abb. 15). Beide haben keine Rücksichten zu nehmen; sie sind von der architektonischen Fläche absolut gelöst. Aber es geschieht das Seltsame, daß sie die ideale architektonische Bindung freiwillig suchen. Sie machen es nicht wie die Figuren moderner Franzosen; die französischen Normalskulpturen erlauben sich, nach allen Seiten bedingungslos in den Raum auszufahren.



13. Griechisch: Giebelskulptur vom Aphaiatempel in Ägina. (Marmor.
München, Glyptothek.

14. Ägyptisch: Schreiber. Bemalter Kalkstein.
Paris, Louvre.

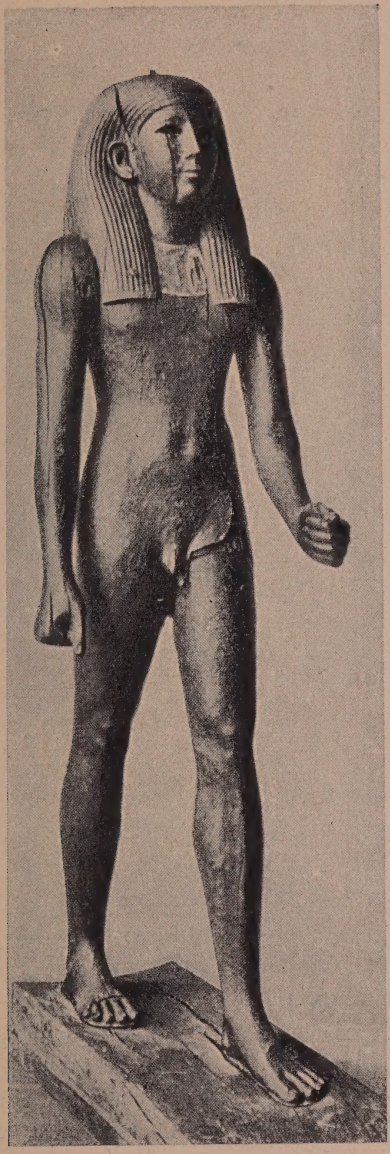
15. Hellenistisch: Schleifer. Marmor.
Florenz, Uffizien.

Der alte Ägypter ist von den zweien der edlere. Er schafft bewußt eine rundplastische Arbeit, die der Beschauer umgehen darf, ohne auf leere Stellen zu stoßen. Jene Buddhahaltung, die sich auf dem indischen Wandbild findet und die genau gesehen aus dem Bereich der Flächenperspektive in den der Raumperspektive überführt, ist in der Figur des Schreibers als Problem des Dreidimensionalen dargeboten; die übergeschlagenen Beine schieben sich weit über die Brustebene vor. Aber so stark die Erscheinung des Schreibers als etwas Räumliches — fast sagt man Stereometrisches — gelten will: sie bindet diese Geltung spontan mit unerbitterlicher Strenge an eine lapidare Frontwirkung. Der Frontcharakter dieser Plastik könnte nicht unzweideutiger sein. Die dem Akt innewohnende Symmetrie, die jeder Form, dem

Ohr, dem Mundwinkel, dem Jochbogen, dem Schlüsselbein, der Brustmasse, der Bauchfalte, den Armen, Knieen und Zehen den Platz anweist, ist in ihrer Macht so unberührbar und durch die Schwere ihrer Verkörperung so vernichtend, daß man gar nicht wagt, die Hand aufzuheben und das Monument zu wenden. Die Luft wird um diesen Akt — und um uns selber fest wie ein Bau. Der Akt suggeriert eine baukünstlerische Folie, die nicht Gestalt hat und dennoch da ist. Er ist eine Versinnlichung der Idee des Festen, in sich Ruhenden, wie je ein Buddha, der mit Götterbildern seiner Art im Dunkel indischer Tempel in langen, glänzenden Skulpturenalleen stand.

Der hellenistische Schleifer ist viel verbindlicher. Er ist so beweglich wie die Kultur, der er angehört. Wer die Kopie im Louvre oder das Original in den Uffizien gesehen hat, der weiß, daß dieser Akt von der Seite wie von der Front befriedigt. Die Lockerung geht allerdings nicht weiter; der Schleifer gibt nur diese beiden Ansichten. So ehrt auch der Instinkt des späten Virtuosen noch jene durch Jahrhunderte geheiligte Weisheit, die ihn warnt, dem Werk eine gleichgültige Allseitigkeit zu geben.

Die Eindeutigkeit der Darbietung ist unter den Schönheiten der Plastik des klassischen Altertums das klassische Gesetz. Wem wird es wohl einfallen, das königliche Schreiten des Hor (Abb. 16), die unwidersprechliche Herrscherkraft seiner Arme, die feierlich umrahmte Majestät seines Hauptes von rückwärts zu studieren? Und wer vermag es, sich auch nur für einen Augenblick dem breiten, maßlosen, dennoch mächtig zusammengeschlossenen Daherwuchten der Brust des Apollon von Piombino (Abb. 17), der vollen Ruhe und Hoheit dieser Welten wägenden Götterarme zu entziehen? Dieser Körper ist nicht einmal mehr Front — er ist Brust, jene männliche Brust, die der Hellene an seinem Platon ebenso sehr bewunderte wie die gymnastisch gestraffte Kunst der philosophischen Dialoge. Und alle Pracht des übrigen, der Adel des frei gesenkten Kopfes, die spröde Feinheit der Hüften, die geschmeidige Kraft der Beine ist nur dazu da, die kosmosgleiche Gewalt dieser Brust zu vermitteln. Vor diesem Denkmal, dessen kultische Erhabenheit Religionen stiftet, bedauert man,



16. Ägyptisch: König Hor-Fuabra.
Holz.

daß es Entwicklung gibt. Man möchte die Kunst auf dieser äschyleischen Höhe erhalten.

Es gibt Toren, die in der eigentümlichen Drehung der ägyptischen Relieffiguren eine Verlegenheitsauskunft erblicken. Gewiß — die Ägypter konnten es nicht anders. Allein was heißt das? Dies ist das Entscheidende, daß sie eher danach trachteten, zwischen gegebenen Grenzen ihres Könnens künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten zu suchen, als die Gefahren einer souveränen Technik auf sich zu nehmen. Die Fälle, in denen die Technik die Kunst verdorben hat, müßten einmal festgestellt werden. Die Geschichte der Glasmalerei von den Fenstern der Sainte-Chapelle bis zur Gegenwart würde beispielsweise ein besonders lehrreiches Material geben. Aber wir können auch innerhalb einer künstlerischen Entwicklung bleiben, die bis in die letzten Äußerungen ihres Verfalls Ehrfurcht erweckt — der griechischen. Und in ihr bedürfen wir nicht einmal der Urkunden des Verfalls. Es wird nicht allen als Lästerung erscheinen, wenn einer den piombinischen Apoll dem Doryphoros (Abb. 21) oder dem Idolino (Abb. 22) vorziehen möchte. Polyklet wird darum nicht verkannt. Er ist und bleibt eine besondere, wundervoll reife Größe. Er ist entwickelter, inniger als der Schöpfer des archaischen Apoll. Er ist technisch freier und ästhetisch geübt. Er verliert, so sehr er die Einzelform schon durchbildet, dennoch niemals den Sinn für die großen Zusammenhänge zwischen den Einzelformen. Seine Technik bleibt — so tief sie immer schürfen mag und so stark sie bereits stilauflösend wirkt — mit seiner Kunst eins. Sie eilt ihr nirgends voran. So erfüllt diese Technik allerdings ihre Bestimmung — wenn gleich auf einer erdennäheren Staffel des Stils — und Polyklets Schöpfung bleibt in ihrer Art vollendet. Die Entwicklung hat noch ein feines Zwischenglied: der spätarchaische Apoll von Pompeji (Abb. 18) bedeutet mit seiner hermaphroditisch weichen Handbewegung und der leise entfesselten Hüftenlinie den Übergang von der tektonischen Art des piombinischen Apoll zu der relativ malerischen des Doryphoros, die schon die Keime der Dekadenz enthält.

Jedes Stadium hat seine ausgeprägte Pracht. Auch Peruginos leicht barocker Sebastian (Abb. 20) ist von reiner Schön-

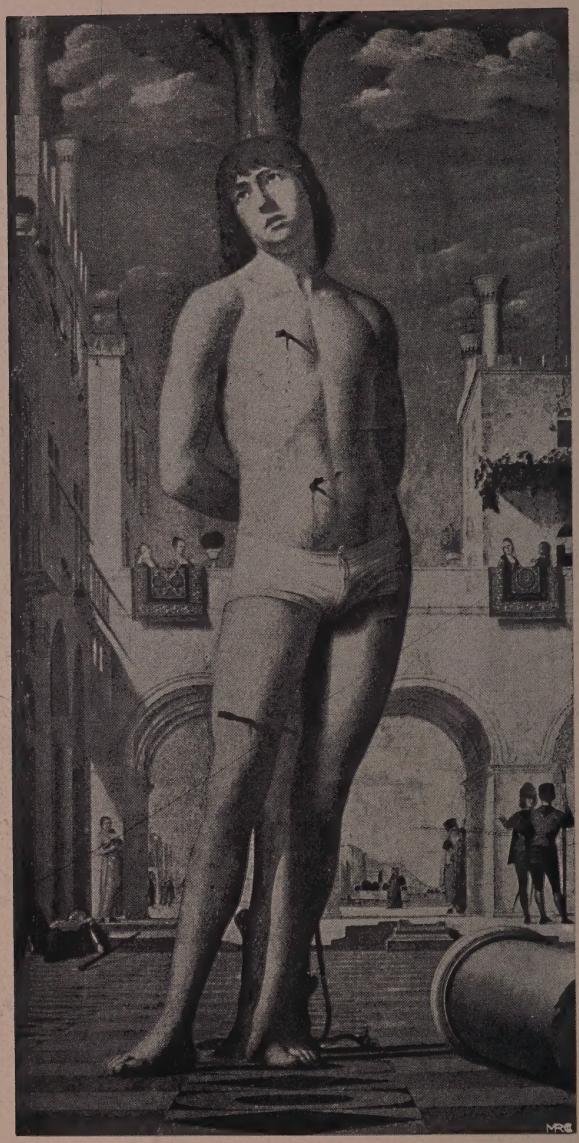
17. Griechisch: Apollon von Piombino. Bronce.
Paris, Louvre.

heit. Dennoch gibt es Menschen, die der unerblühten Schönheit des Sebastian von Antonello da Messina (Abb. 19) den Vorzug geben. Wie mag das sein?

Eine Ästhetik, die ihre Sympathien so verteilen muß, hat ihr Recht, so lange sie sich bewußt bleibt, daß sie etwas Relatives ist. Unsere Zeit war lange analytisch, kritisch, spezialistisch. Die unermüdliche Dialektik der Geschichte gibt ihr nun den Drang zur Synthese, zu den ganz gebundenen Formen. Wie unsere Gesellschaft sich aus dem Chaos der liberalen Individualismen nach neuen sozialen Bindungen sehnt, so sehnt sie sich in der Kunst nach lapidaren Symbolen. Marées und Cézanne gingen der neuen Bewegung wegweisend voran.

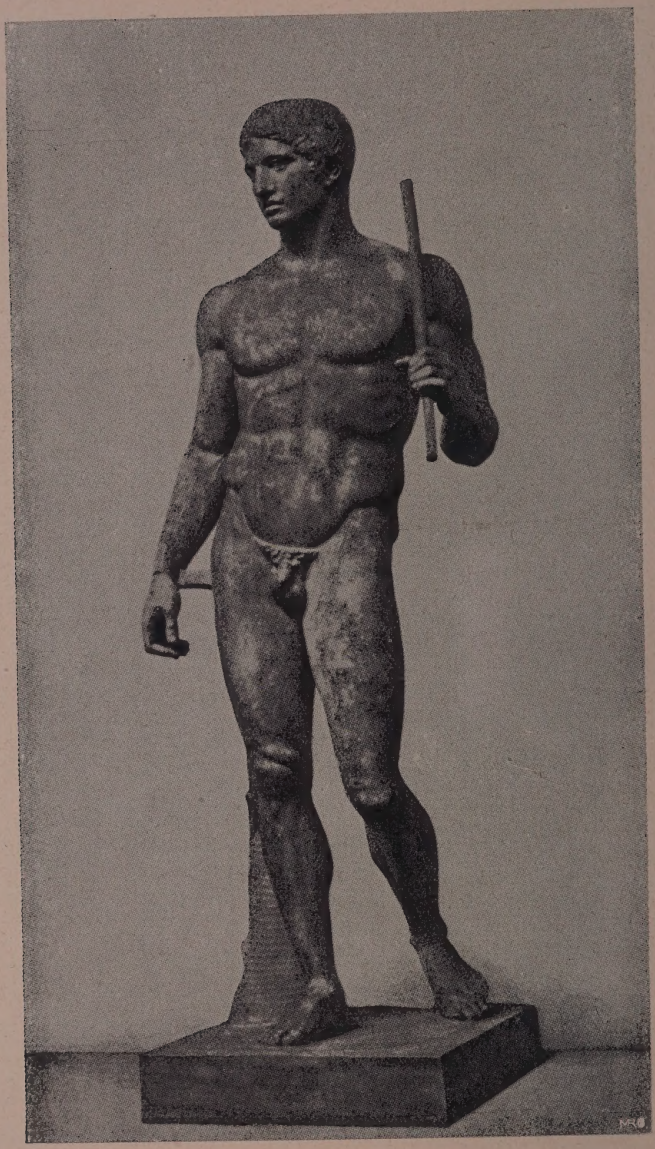
Doch nein — hat diese Stilbewegung nur relativen Wert? Ist sie nur Zeitgeschichte? Es mag der dialektischen Resignation alles überschauender Geister erlaubt sein, so parteilos zu sehen. Uns, den Zeitgenossen dieser Entwicklung, ist es versagt. Uns ist vielmehr erlaubt, geboten, den piombinischen Apoll mit einer leidenschaftlichen Ausschließlichkeit zu feiern — so weit wir bereit sind, der künstlerischen Bestimmung dieser gärenden Zeit zu dienen.

18. Griechisch: Apollon von Pompeji. Bronce.
Neapel, Nationalmuseum.

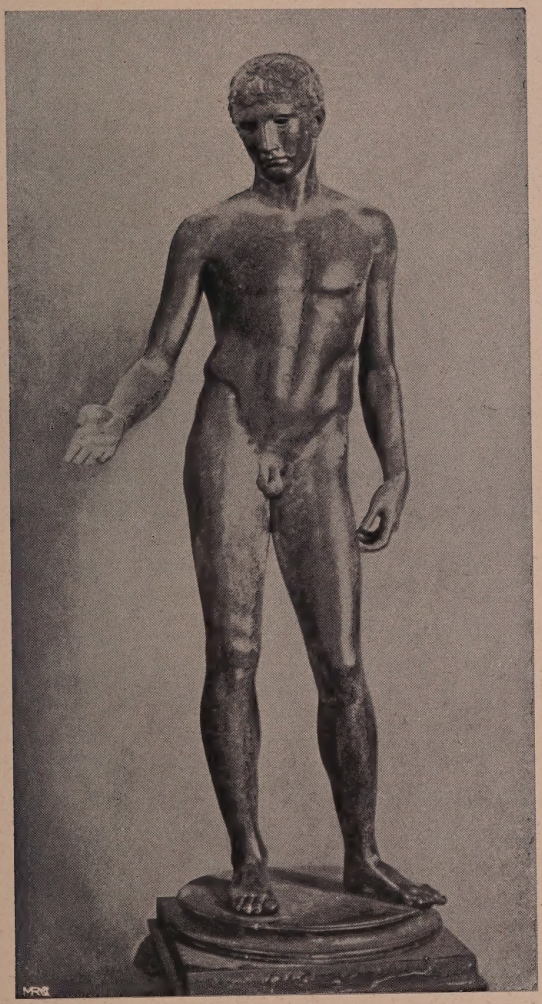


19. Antonello da Messina: Der heilige Sebastian. Tempera.
Dresden, Gemäldegalerie.

20. Perugino: Der heilige Sebastian. Ölgemälde.
Paris, Louvre.



21. Polyklet: Der Doryphoros. Marmor. (Antike Nachbildung.)
Neapel, Nationalmuseum.



22. Griechisch (Schule Polyklets): Der Idolino. Bronce.
Florenz, archäologisches Museum.

23. Etruskisch: Sarkophag von Cevetri. Ton.
London, Britisches Museum.

Die Plastik des Mittelalters

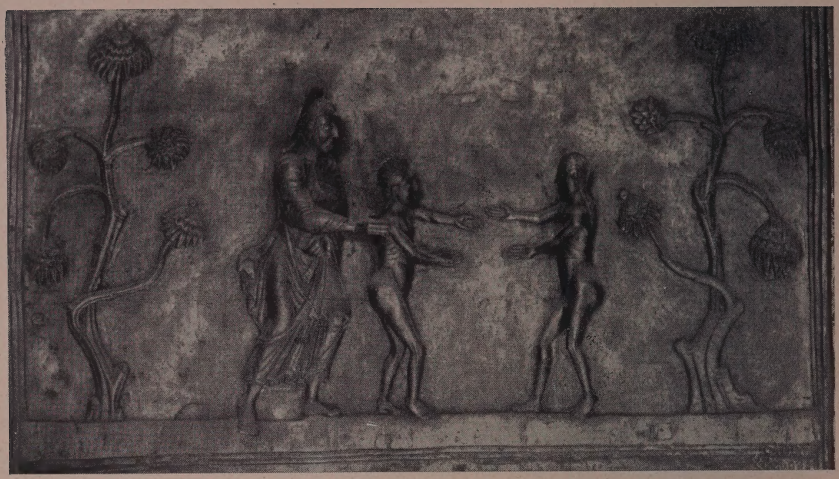
Die Probleme der Kunst sind so allgemein, daß es dem Mittelalter oblag, seine besondere Kultursprache den nämlichen Aufgaben zu widmen, denen die Sprache der Antike gegolten hatte. Und diese Probleme bezeichnen so sehr das Wesen der Ästhetik, daß es nur dem gelingen wird, die Schönheit der Gotik frei zu würdigen, der die Besonderheit des kulturgeschichtlichen oder gar nationalen Akzents zu Zeiten zu vergessen weiß und die Problematik, die im gotischen Kunstwerk steckt, als etwas Kosmopolitisches und Zeitenloses zu erfassen vermag. Das historische Empfinden führt nur in die Vorhöfe. Der höchste Wert aller Kunst besteht in einer Geltung, die sich über Zeiten und Völker erstreckt.

Die eigentümliche Art des etruskischen Sarkophags (Abb. 23), der im räumlichen Bezirk des klassischen Altertums

etwas wie eine gotische Note zu bedeuten scheint, die besondere Herbheit und Gestrecktheit dieser Körper ist ein fesselndes Spezifikum und man mag sich der spezifischen Natur künstlerischer Kulturen mitunter nachdrücklich widmen. Aber das Allgemeine bleibt schließlich stärker. Das Stetige aller künstlerischen Betätigung kehrt uns in dem etruskischen Sarkophag wieder. Der eigentliche Sonderwert des Denkmals liegt darin, daß es die Stetigkeit der künstlerischen Problematik um sehr allgemeingültige Züge bereichert. Die Aufnahme läßt die Typik leider nicht voll zur Geltung kommen; man muß versuchen, den Augenpunkt um einige Grade nach links und oben zu verlegen. Dann wird die Schönheit der bildhauerischen Komposition ganz wirksam. Der Akt des Mannes und die Gewandfigur des Weibes, das durch die Ungunst der Wiedergabe etwas zu sehr versenkt wird, sind nicht auf eine scharf profilierte Reliefwirkung berechnet; zumal der männliche Akt ist — trotz der relativ genauen Seitenansicht — stark auf Tiefenwirkung angelegt, die sich nur einer halbschrägen Obersicht preisgibt. Der Akt des Mannes ist nicht wie etwa das Relief vom ludovisischen Thron rein zwischen zwei Ebenen entwickelt. Die Gestalt der Frau, die sich hinter dem Mann erhebt und ihn mit ungemein wirksamen Überschneidungen unterstützt, setzt eine dritte Vertikalebene ein und so erweitert der Sarkophagplastiker die Möglichkeit der Tiefenentwicklung. Das plastische Dasein des männlichen Aktes ist nicht mehr auf den Akt beschränkt; die weibliche Figur ist wie ein organischer Bestandteil angeschlossen, auf den der männliche Akt vom Künstler ganz offensichtlich angewiesen wird. Die weibliche Figur übernimmt aus der Tiefe vorgreifend die Vollendung der männlichen Armbewegung. Das Weib ist dem Mann Gelegenheit zur Ausdehnung seiner plastischen Existenz — und diese Projektion entspricht dem Sarkophagproblem vollkommen. Und hier ist schließlich ein wahrhaft künstlerisches Argument der Unterscheidung von Nacktheit und Bekleidung: um der weiblichen Figur zusammenhängende Breite zu geben, eine ergänzende Breite, deren der schlankgliedrige Mann aus offenbaren Formgründen bedarf, führt der Künstler an ihr die Gewandung ein.

Das romanische Relief vom Hildesheimer Dom (Abb. 24)

3*



24. Romanisch: Die Erschaffung Evas. Detail von der Bernwardstüre am Hildesheimer Dom. Bronce.

reduziert die plastischen Probleme wieder auf eine ursprüngliche Reliefkunst. Die Schwierigkeit reliefplastischer Behandlung des Schulterprofils wird auch hier von einer sehr bedeutenden Künstlerschaft beherrscht.

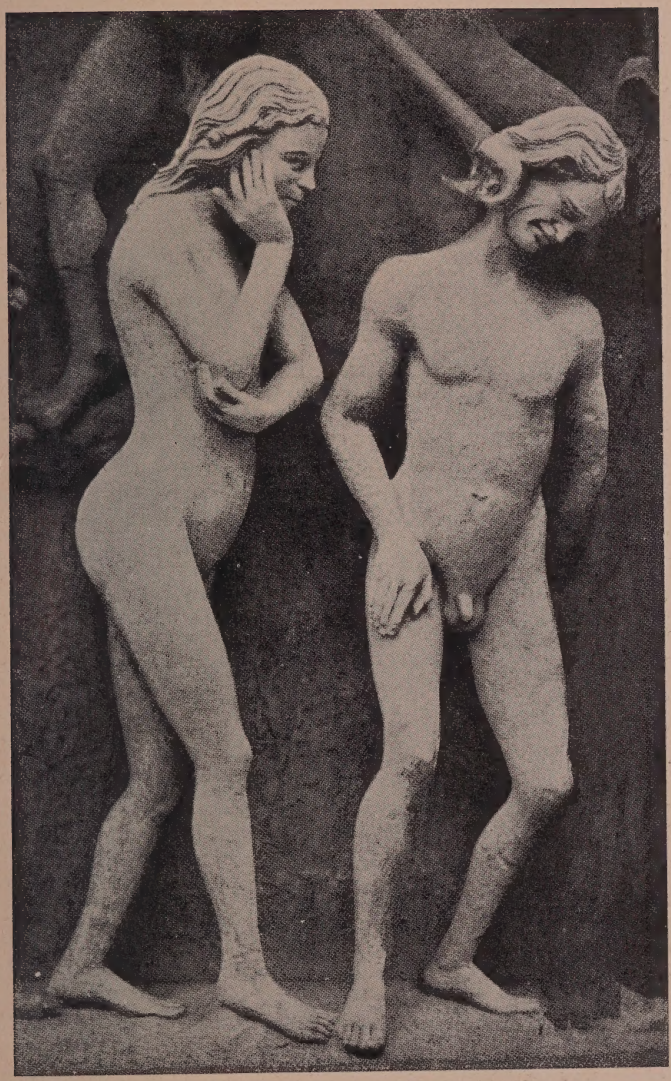
Das Hildesheimer Relief strebt wie das griechische zur Dekoration der Fläche. Es ist architektonisch gebundene Kunst. Baukünstlerische Bindung erzielt die mittelalterliche Aktplastik wie die hellenische aber auch noch auf dem Gebiet der Rundskulptur. Die mittelalterliche Plastik zeigt in unserem Bildermaterial dabei eine besondere Zwischenstufe. Sie ist in der kleinen Aktfigur eines Säulenkapitäls vom Magdeburger Dom gegeben (Abb. 25). Diese kleine Gestalt ist nicht an eine Reliefffläche gelehnt, sondern zur Deckung einer Kapitälkante verwendet. Der architektonische Anschluß ist glänzend gelungen. Die Gestalt vertritt die scharfe Vertikale der Kante durch eine streng vertikale und streng geschlossene Körperhaltung und vermittelt den Übergang zu den Kapitälseiten dadurch, daß sie mit eingeknickten Armen in benachbarte Pflanzenornamente ausgreift. Die künstlerische Feinheit dieser Armbehandlung ist etwas Erlesenes. Der ornamentale Zweck geht mit der anatomischen

25. Romanisch: Kapitälfigur im Magdeburger Dom. Stein.

Möglichkeit vorzüglich zusammen. Die Armbewegung konnte gewaltsam werden. Durch die Einbiegung ist sie anatomisch entspannt und zugleich in die weiche Üppigkeit des Pflanzenornaments angenehm übergeleitet. Es ergab sich — und dies ist für die Aktästhetik vielleicht das Interessanteste an der ganzen Plastik — jenes überraschende Linienspiel, das durch die Hochkehrung des Biceps, die leichte Ausdrehung des Schultergelenks und die mit beiden Bewegungen korrespondierende Zerrung des Muskels zwischen Achselhöhe und Brust bestimmt wird.

Die Darstellung des ersten Menschenpaares am Bamberger Dom hat einen freieren architektonischen Anlass (Abb. 26). Bei der Magdeburger Plastik ist die Gestaltung ganz unmittelbar in den baukünstlerischen Charakter des Kapitäls hineingezogen. Bei den Bamberger Figuren ist die Gestaltung des Aktes nur mittelbar von der Architektur abhängig. Diese Abhängig-

26. Frühgotisch: Adam und Eva. Sandstein. Bamberg, Dom.



27. Frühgotisch: Detail aus einem jüngsten Gericht. Tympanonrelief. Sandstein. Bourges, Kathedrale.

keit ist durch den allgemeinen Stilcharakter der Kirche und insbesondere der Nischen begründet. Der herrlichen konstruktiven Sachlichkeit des romanischen Doms entsprach diese Steigerung des Statuarischen ins Architektonische. Auch hier geht der üble Nachweis technischen Unvermögens am wesentlichen vorbei. Das Technische ist ein sehr relativer Wert. Unsere technischen Einsichten beweisen gar nichts gegen die bildhauerische Technik des Mittelalters. Jede Kunst erzeugt die Technik, deren sie bedarf, um sich zu äußern. Es wäre darum gut, den Fragen der Technik gegenüber den Begriff der Entwicklung zuweilen stillzulegen und jeden technischen Ausdruck als etwas bis zu bestimmtem Grade Unmeßbares zu betrachten. Jedes Zeitalter kann technisch genau so viel, als es nötig hat, um seine Stilbedürfnisse zu befriedigen. So enthalten die frühgotischen Bamberger Statuen genau so viel technische Macht als sie brauchen, um ein Stilspezifikum zu werden. Es ist ganz einfältig, ihnen gegenüber den Begriff einer höheren technischen Vollendung auszuspielen — einer Vollendung, die doch nur immer im Sinn des Naturalismus Vollendung sein könnte. Was hat der Naturalismus moderner Akte gegen den Bamberger Frühgotiker auszuspielen? Unsere sozusagen höhere Technik ist schließlich nichts als die hinterbliebene Waise des guten Geschmacks. Ihn aber — wenn das Wort nicht zu galant klänge — besaß der Gotiker. Er besaß den künstlerischen Takt, der ihn hinderte, ein übel angebrachtes Übermaß von Technik anzustreben. Wo ist unter den Modernen, von Maillol, von Minne oder der Hildebrandschule etwa abzusehen, der Plastiker, der es wagt, die kaum bewegte Einfachheit dieser Flächen, die spröde Steilheit dieser Haltungen in einen Akt zu bringen? Man muß begreifen, daß diese Flächen, die höchstens von der gemessenen Bewegung überschneidender Arme gegliedert werden, daß diese Haltungen ästhetische Kostbarkeiten sind, an denen sich die grenzenlos verfeinerte Herrschaft Rodins über die Form nicht messen würde. Sie wären seiner reifen Bescheidenheit zu erhaben. Das naturalistische Studium der Form ist eine blutig ernste Sache. Aber die Vereinfachung der Formen zu einer synthetischen Einheit letzten Grades, die dekorativen Zwecken dienen kann, ist noch etwas Größeres.

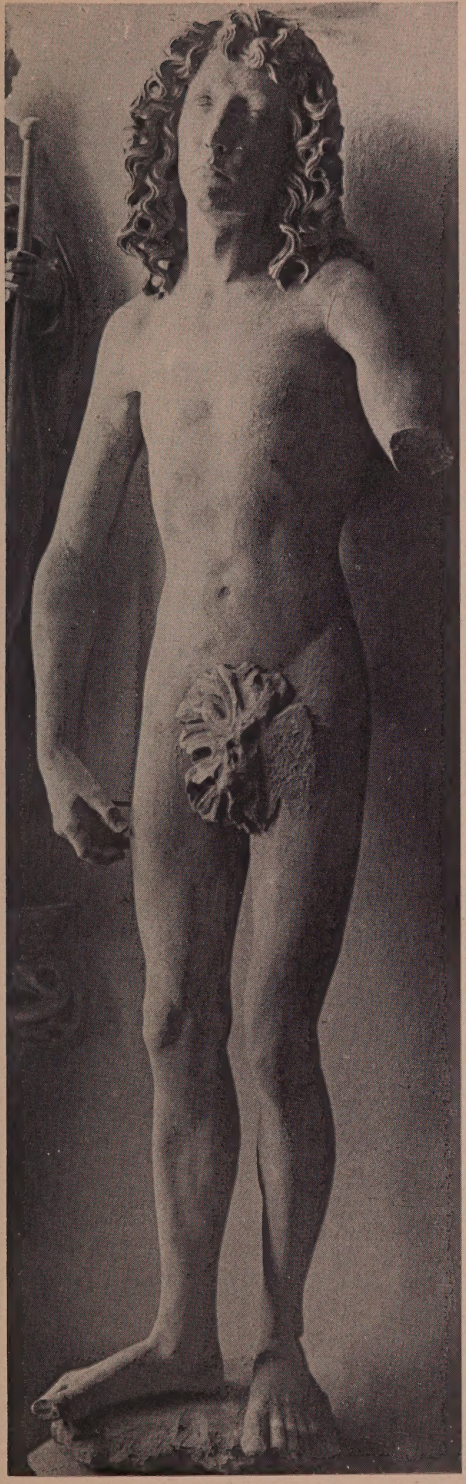
28. Masaccio: Die Vertreibung aus dem Paradies. Fresko. Florenz, Santa Maria del Carmine.

Der französische Gotiker, der das Menschenpaar der Kathedrale von Bourges gemeißelt hat, ging von anderen Voraussetzungen aus. Ihm war die wundervolle hieratische Affektlosigkeit, die den Bamberger Figuren einen Teil der Größe ihres Stils gibt, nicht begehrenswert. Er war vielleicht ein Naturell wie Flaubert, der auf schönen alten Glasfenstern leidenschaftliche Novellen las. Es ist ein Moment von Literatur in dem Werk des Franzosen: ein Moment von Psychologie und Physiognomik. Dies Werk bedeutet nicht mehr den absoluten Kultus der Form, zu dem in unseren Tagen Hildebrand und Marées aufstiegen. Aber dennoch ist die französische Doppelplastik (Abb. 27) von jener unkünstlerischen Ausschweifung ins Ausdrucksvolle frei, mit der so viele Moderne ihre Erzeugnisse bedeutend und beliebt machen wollen. Der französische Gotiker war bei seinem erzählenden Rassentemperament, das nach Szene, nach Sensation, nach Ereignis verlangte, ein Künstlergeist von nicht gemeinem Formgefühl. Er hatte ohne humanistische Bildung alle jene noblen Instinkte der klassischen Reliefästhetik. Es ist bewundernswert, wie er es ermöglicht, die Haltung der Figuren aus dem Weltgericht und die Darbietung ihrer Formen zu variieren. Das Geheimnis liegt in der Anordnung des rechten Beins des Verdammten und in der kompositionellen Eingliederung des rechten Unterarms. Diese Glieder streben zur vorderen Reliefebene, ja über sie hinaus und behaupten so die volle Raumtiefe, die von der verdammten Frau im Tympanon eingenommen wird. Nur so konnte die Entfaltung der Brustbreite des männlichen Aktes gut vermittelt werden. Die Komposition unterstützt den Prozeß auch im übrigen. Das tut die vorgeneigte Haltung des Mannes und vor allem die Komposition der Frauenarme. Es ist unendlich fein, wie der linke Arm des Weibes sich vorschiebt, um den rechten heranzuholen und ihn möglichst eng an den Körper anzuschließen — ohne dabei den rechten Ellenbogen des Mannes zu überschneiden. Eine irgendwie geartete Ausladung der Frauenarme hätte die Reliefkomposition zerrissen, die wohltuende Parallelität der Reliefebenen gesprengt.

Der französische Gotiker gab dem Menschenpaar einen Zug der Bewegung, der schon an malerische Analogien er-

innert, etwa an Masaccios stark erregte Paradiesscene (Abb. 28); naturgemäß sucht er auch eine naturalistische Durchbildung der Form. Naturalistische Behandlung der Form war offenbar schon vor Jahrhunderten eine starke Vorliebe des französischen Kunstgefühls; auch war sie offenbar von jeher stark mit Momenten des seelischen Ausdrucks und mit dramatischen Neigungen untermengt. Wo nationale Sonderart stilbestimmende Besonderheiten zeitigte, soll sie nicht unterschlagen sein. Die naturalistische Formenempfindung war offenbar im Werk des Franzosen etwas ganz anderes als bei Riemenschneider. Die Sache ist allerdings zum Verdruß unserer Nationalen diesmal so gewandt, daß die berühmte Seele beim Lateiner, der reine Formgeist auf der Seite des Germanen ist. Denn man kann schlechterdings nicht aus reinerem Formeninteresse naturalistisch sein als Riemenschneider. Es wird dem gewiegtesten Philologen schwer fallen, zu dem Adamakt Riemenschneiders (Abb. 30) oder zu dem der Eva (Abb. 29) einen gemütskundigen Kommentar zu schreiben. Hier ist nur Form — und nochmals Form und wieder Form. Das Wort Naturalismus hat bei ihr allerdings nur bedingte Geltung. Es gilt zum Beispiel unter dem Gesichtspunkt ihres Verhältnisses zu den Bamberger Akten. Die Akte Riemenschneiders stehen dem Rodintorso (Abb. 101) wohl ebenso nahe als — nach der anderen Seite — den Bamberger Akten. Wenn sie trotz der Berührung mit dem naturalistischen Phänomen aus der Werkstatt des modernen Franzosen einen sehr gedämpften Naturalismus bekunden, der mit einem fast unfühlbar heimlichen Tasten über die Formeinzelheiten der nackten Leiber gleitet und immer den Eindruck der Zusammenhänge zurückbehält, so liegt das im letzten Grunde an jenem beneidenswerten Vorzug des Mittelalters überhaupt — an den Domen und Kapellen, die auf die naturalistische Eindringlichkeit des Formkünstlers mit großzügig stilbildender Beruhigung einwirkten.

29. Riemenschneider: Eva von der Marienkapelle in Würzburg. Stein. Würzburg, Schloß (historischer Verein).



30. Riemenschneider: Adam von der Marienkapelle in Würzburg. Stein. Würzburg, Schloß (historischer Verein).

Gotische Malerei

Es gab Zeiten, in denen die Kirche gegenüber dem Nackten eine relative, jedenfalls gesunde Unbefangenheit bewahrte. Das geschah im Mittelalter. Es war die Zeit, in der die Kirche sich bewußt blieb, daß sie der Welt für die sinnliche Kultur des Altertums einen Ersatz schulde. Es verschlug dabei sehr wenig, daß die Tendenz der Aktdarstellung in der mittelalterlichen Kirche ein nachdrücklich betontes Moment geschlechtlicher Angst in die Kunst brachte. Es war entscheidend, daß der Akt überhaupt noch eine Stätte hatte — und daß jene erhabene Kultusgemeinschaft, jene gewaltigste Organisation der mittelalterlichen Menschheit, ihm ihre grandiosesten Stätten nicht weigerte: die geweihten, hochgewölbten Räume der Kathedralen. Am Hochaltar, über dem innigen Licht der Kerzen und über dem frommen Prunk der kultischen Gefäße, über dem Tabernakel, daß die Wunder des Leibes Jesu umschloß, erschien das Bild des Menschen so nackt und ursprünglich, wie er nach dem unendlich künstlerischen Schöpfungsmythos des Moses aus der Hand des Welten modellierenden Bildhauers hervorgegangen war. So bewältigte die katholische Kirche das inhaltsschwerste aller Probleme des Lebens: sie gewährte der sinnlichen Welt, aus ihr wiederum der ursprünglichsten Erscheinung des Schönen, der nackten Körperlichkeit des Menschen, dort einen Platz, wo auch die höchsten Mysterien des Geistigen verehrt wurden. Sie vermählte Geist und Sinnlichkeit. Sie betrachtete den Geist als etwas Anschauungswürdiges, die Materie als ein Symbol des Geistigen.

Dies tat die mittelalterliche Kirche. Es ist Ungerechtigkeit gegen sie, gegen die Ungebrochenheit und Fülle ihrer Lebensinstinkte, derartige Leistungen nur in der Welt des Altertums zu entdecken.

Das Altertum hatte seine besondere Sinnlichkeit — das mittelalterliche Leben nicht minder. Die klerikale Kunstmoral

begann erst in gegenreformatorischen Zeiten: das Dominikanertum, Savonarola, die jesuitische Bewegung befehdeten das Nackte, vor dem sie erschraken. Rom wurde erst durch die Protestantismen ultramontan — die ihre Bedeutung nicht hoben, als sie in Kunstdingen banausisch wurden und den Katholizismus zwangen, einer gewissen Konkurrenz halber dem evangelischen Widerspruch gegen die Pflege der Sinnlichkeit ähnlich zu werden. Und selbst das gilt nur mit Vorbehalt: der spanische Kirchengeist, das Zeitalter Loyolas zeitigte noch die gewaltige Kunst des Greco, des Zurbaran — als der Protestantismus mit seiner verhängnisvollen Innerlichkeit die Tendenz zur künstlerischen Versinnlichung des kirchlichen Lebens längst zertreten hatte. Und nach der Aufklärungszeit hatte diese ungeheure Organisation noch die Kraft, wenigstens die nazarenische Romantik und das Prärafaelitentum zu erzeugen. Nicht weil er katholisch ist, verdient der Katholizismus freilich diese Bewunderung. Er verdient sie — wenn man die Trennung vornehmen darf — als eine der allergewaltigsten Formen sozialkultureller Organisation, die je gewesen sind. Immer schafft die Organisation das künstlerisch Größte — und immer blüht die Darstellung des Nackten, die dieser Größe teihaftig ist.

Man muß vom humanistischen Gymnasium ein absolutes Vorurteil gegen alles Nichthellenische empfangen haben, um die künstlerische Sinnlichkeit der mittelalterlichen Kirche nicht zu sehen. Dies ist wahr, daß etwa der erotische Wert des Nackten in der antiken Kunst mit einer glückseligen Leichtigkeit zur Geltung kommt. Er wird daher kaum empfunden. Aber ist es denn überhaupt nötig, die Bedeutung der Sinnlichkeit für die Kunst und der Kunst für die Sinnlichkeit auf diese eine Unterscheidungslinie zu drängen? Die Sinnlichkeit des gotischen Aktes mag immerhin zum Erotischen verneinend, die des antiken bejahend stehen. Damit ist noch lange nicht gesagt, daß der gotische Akt unsinnlich sei. Die Sinnlichkeit ist in ihrer allgemeinsten Bedeutung der Sinn für die Welt der Erscheinungen — wie sie auch seien.

Die gotische Malerei hat für eine derartige Betrachtung wahrlich ihren vollgemessenen sinnlichen Wert. Sie erscheint in der Tat auch im Kampf mit den nämlichen Problemen, mit

denen es die Darstellung des Nackten von jeher zu tun hatte und mit denen sie es zu tun haben wird, solange die Erde steht.

Die Malerei ist dabei für die mittelalterliche Welt ein viel selbständigeres Moment als für die alte. Die antike Kultusarchitektur ist etwas Offenes. Die Kathedrale hat mehr das Wesen eines Innenraums und damit mehr Wand, überhaupt mehr dekorationsfähige Fläche. So ist der Malerei in der gotischen Welt von vornherein mehr Spielraum gegeben.

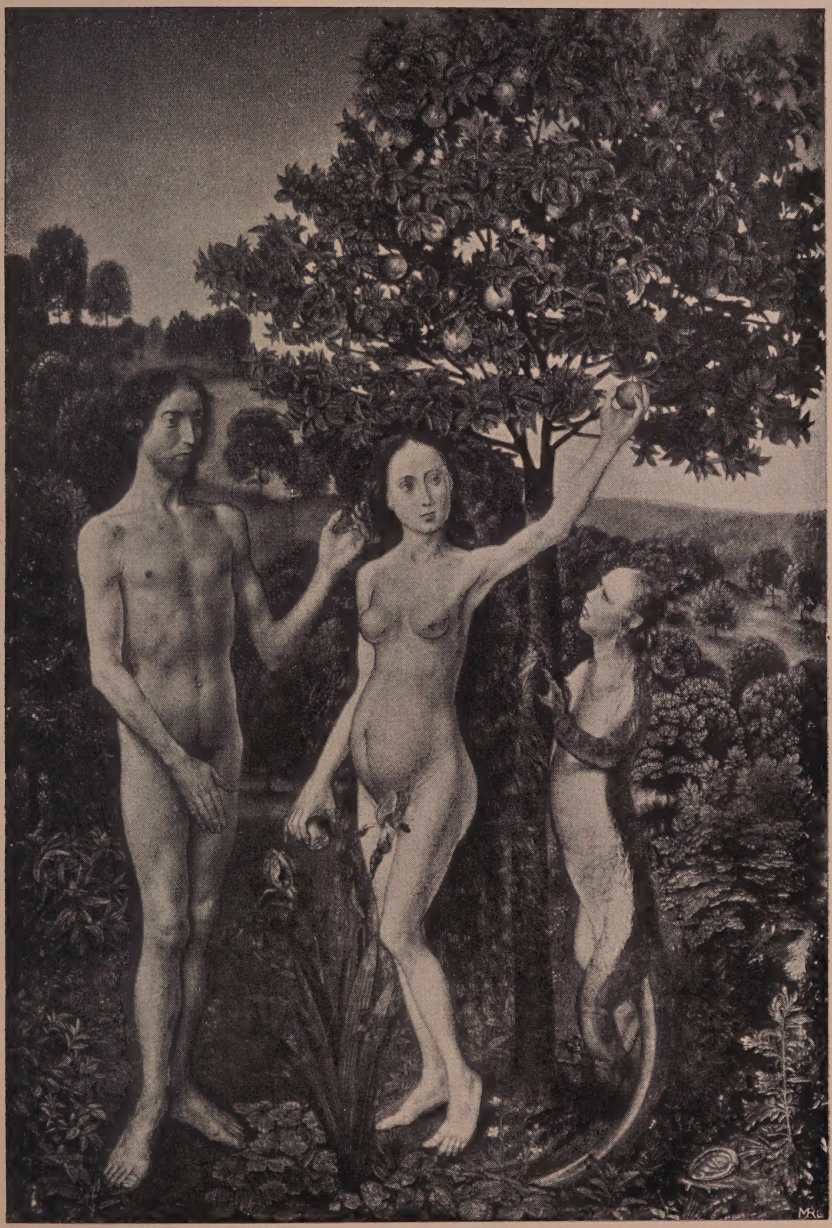
Malerei ist Flächendekoration. Diese unbedingte Wahrheit scheint in der Aktbehandlung des Genter Altars aufzuleben (Abb. 31). Die Akte des Genter Altars sind außerordentliche Flächendekors. Wohl sind sie dreidimensionale Perspektive, nicht Flachzeichnung. Aber die Behandlung der Form verfährt ganz auffallend nach den objektiven Gesetzen der gleichsam flächigen Reliefkunst. Wir pflegen sprichwörtlich zu sagen, ein Künstler habe einer Erscheinung Relief gegeben. Das Wort hat von Haus aus einen buchstäblichen Sinn. Es hat ihn gerade bei Eyck. Die Genter Akte sind vielleicht die schönsten Akte, die jemals gemalt wurden. Diese Schönheit entspringt nicht zuletzt aus der einzigartigen Auseinandersetzung, durch die sich die Formenwelt der Akte mit der Fläche verständigt. Man müßte alle Eigenschaften dieser Akte aufzählen, um diese Auseinandersetzung würdig zu erklären. Nächst der wunderbaren Diagonalrichtung, durch die sich die Akte der Welt des nur Flächenmäßigen entziehen, ohne indes den Reiz des Flächigen ganz preiszugeben, imponiert die Komposition der Arme. Wie viele Gotiker haben nicht an diesem schwersten Problem aller Menschendarstellung ihre Weisheit bewährt? Der rechte Arm der Eva legt sich halb in herber Parallelität zur Bauchkurve und zur Hüftkurve, halb mit idealer Überschneidung dieser Linien über den Leib und den Schenkelansatz herab und schließt sich mit freier Notwendigkeit dem Formenkosmos an, den er selber in gleiche Massen abteilt. Dieser Arm ist die Lebenslinie des ganzen Aktes. Auf ihn beziehen sich die Konture, die der wesentlichsten Formenmasse des weiblichen Aktes, dem Bauch und der Hüfte, die Grenze bezeichnen. Gerade in dieser Beziehung sind sie herrlich. Aber sie sind es auch an sich selbst. Wem es Freude macht, der mag eine tiefe gedankliche Neigung

in dem Formensinn finden, der diesen Komplex am weiblichen Leib mit besonderer Fülle ausstattete. Aber dieser Auslegung bedarf es nicht und nicht einmal der Aufstellung eines besonderen gotischen Schönheitsbegriffs. Die gotische Bauchkurve ist hier wie überall in erster Reihe lineares Erfordernis, Gebot der seitwärts ausladenden Flächenornamentation oder Relieffüllung. Die birnenmäßige Schwellung hat ihre Ausdrucksgewalt vor allem in ihrer reinen, reizenden Formbedeutung. Sie ist der Rokokogehalt der Gotik. Es ist fast nur ein mitlaufender Nebenerfolg, daß die dekorative Bedeutung aus szenischen Funktionen des Paares erwächst: aus der Vorführung des Apfelmythos. Schlechte Künstler pflegen den Vorgang. Es bezeichnet den großen Künstler vom Genter Altar, daß er es vermochte, mit einer unglaublichen Diskretion die szenischen Funktionen zu verdecken und sie auf ihr dekoratives Relief zurückzuführen.

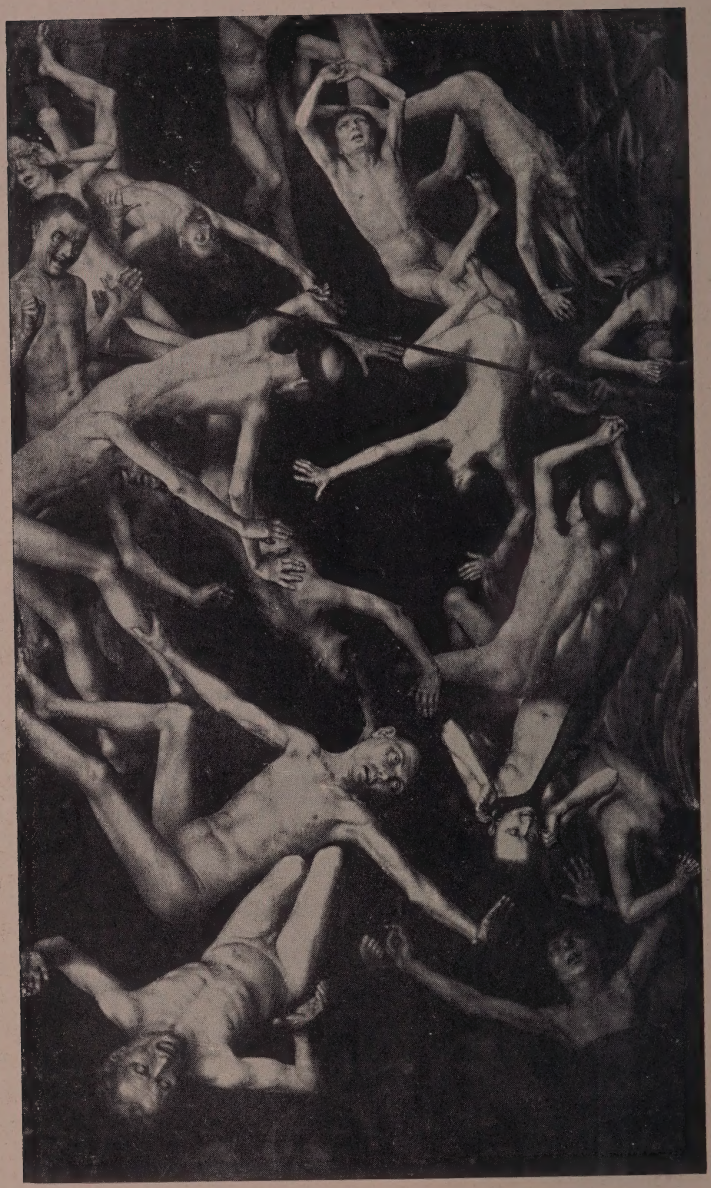
Van der Goes repräsentiert mit seiner Paradiesszene (Abb. 32) eine andere Stufe. Der Kultusort des Mittelalters entbehrte der Verbindung mit dem Landschaftlichen, die dem antiken Tempel wie dem antiken Theater oder dem Stadion zu eigen war. Das Landschaftliche mußte dem kultischen Innenraum in bildmäßiger Steigerung wiedergegeben werden. Für die antike Plastik war ein sichtbares Wohlverhältnis zum realen Raum geboten. Das war dekorative Notwendigkeit. Diese Forderung des Objekts übertrug sich auf das Verhältnis der gemalten Figur zum gemalten Raum. Das Raumproblem erscheint hier als ein reflektiertes Problem, nicht als eines erster Ordnung.

Die Aufgabe war bedenklich. Das neue Moment erschwerte dem Künstler die dekorative Komposition der Akte. Sie erschwerte überhaupt die Betonung des dekorativen Bildwerts. Van der Goes löste die Aufgabe, ohne in die kleine Liebenswürdigkeit der genremäßigen Mobiliarkunst zu geraten. Sein Bild behält einen kultischen Wert — und damit ist schon gesagt, daß es dekoriert. Er rückte die drei Figuren in eine reliefmäßig repräsentierende Frontalstellung und verband sie der Breite nach durch ein entzückendes System flächenmäßig komponierter Bewegungen, deren funktionelle Bedeutung in einer ornamentalen Anatomie der Geste vollkommen aufgeht.

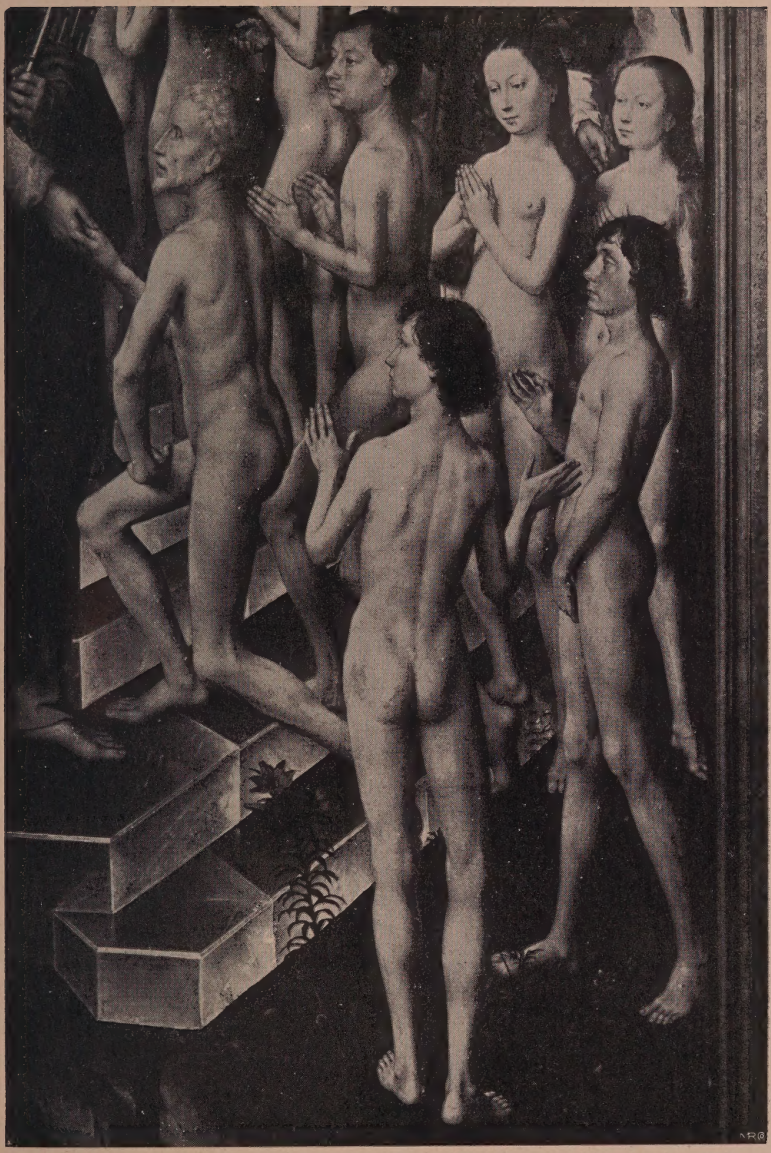
31. Jan van Eyck: Adam und Eva vom Genter Altar. Ölgemälde.
Brüssel, Museum.



32. Van der Goes: Der Sündenfall. Ölgemälde.
Wien, Hofmuseum.



33. Memling: Der Sturz der Verdammten. Detail aus einem Triptychonflügel. Ölgemälde.
Danzig, Marienkirche.



34. Memling: Die Aufnahme der Gerechten ins Himmelreich. Detail aus einem Triptychonflügel.
Danzig, Marienkirche.

Die Akzentuierung der Busenrundung und der voll ausbiegenden Bauchkurve durch den spröden Arm, das Auseinanderstreben der kreisenden Bewegungen des Armes, der rückwärts zur Frucht emporgreift, und des Beines, das sich im Gegensinn zu drehen beginnt, um die gespannte Linie des Armes, des linken Brustkonturs, der Hüfte fortzusetzen und so zugleich der Facefigur ein gerundetes Tiefenmaß zu verleihen — das sind Dinge, die zu den feinsten Schöpfungen des dekorativen Genies der alten Niederländer gehören. Der landschaftliche Hintergrund füllt — namentlich durch den großen Baum — die Bildebene dekorativ nach oben aus und steigert mit seinen zauberhaften Fernen die ewige Selbstverständlichkeit dieser Akte so gut, wie es später etwa ein Marées tat; nur daß dem Feierlichen und Bedeutenden des dekorativen und kultischen Stils bei Goes noch ein Weniges von Idyllenton zu eigen ist.

Auch Memling begrenzt die Komposition noch stark auf die Bedeutung der vorderen Pläne. Es ist, als ob sich die Künstler der neuen Möglichkeit noch nicht voll bewußt wären — oder vielmehr: sie mögen ihrer leicht entraten. Instinktiv haften sie noch an den großen Aufgaben der Flächendekoration. Instinktiv suchen sie noch nach ornamentalen Symbolen — auch wenn sie Sakrales berichten wollen. Am auffallendsten geschieht dies wohl beim Sturz der Verdammten (Abb. 33), der sich — der Stoff legt es nahe — fast nur als zweidimensionales Phänomen vollzieht. Auch in dem Bild der Gerechten (Abb. 34) behauptet die objektive Ästhetik der Flächendekoration die ihr innewohnenden Rechte; auch hier gilt noch das Übereinander mehr als das Hintereinander. Es kann nicht oft genug gesagt werden, daß man derartigen Kunstwerken mit dem Hochmut der Perspektive des zwanzigsten Jahrhunderts, mit ihrem blöden Richtigkeitsdünkel absolut nicht beikommt. Das Richtige ist die übelste Kategorie, die der Unverstand ersinnen konnte. Es handelt sich darum, zu fassen, daß dies Übereinander der Akte nicht als Ausdruck der Unbeholfenheit gewürdigt werden darf. Wohl ist es so gut wie die ägyptische Reliefkunst ein Nichtkönnen. Aber das Nichtkönnen offenbart sich zuletzt als ein Nichtwollen. Unsere Perspektive ist außer-

halb des dekorativen Stils der Gotik entwickelt. Er brauchte sie überhaupt nicht. Er lebte noch unter dem gewaltigen Druck jener Aufgabe, die sich allenthalben als Ziel der Flächendekoration einstellt. Wer wagt es heute, mit Tiepolo in seine prachtvollen Wolkenperspektiven hinaufzusteigen? Wer könnte uns den Kampf Apolls mit Python, wie ihn Delacroix an den Plafond der galerie d'Apollon malte, wer den Titanensturz schaffen, wie ihn Feuerbach an eine Decke der Wiener Akademie brachte? Das sind beinahe verlorene Kategorien dekorativer Perspektive. Sie waren herrlich. Noch Greco, der die Form schon durch das Licht orientieren konnte, versuchte in einer Himmelfahrt (Abb. 73) ähnliches wie Memling, der die dekorativen Flächen nur durch integrale Modellierung und Bewegung der reinen Form durchzuarbeiten vermochte.

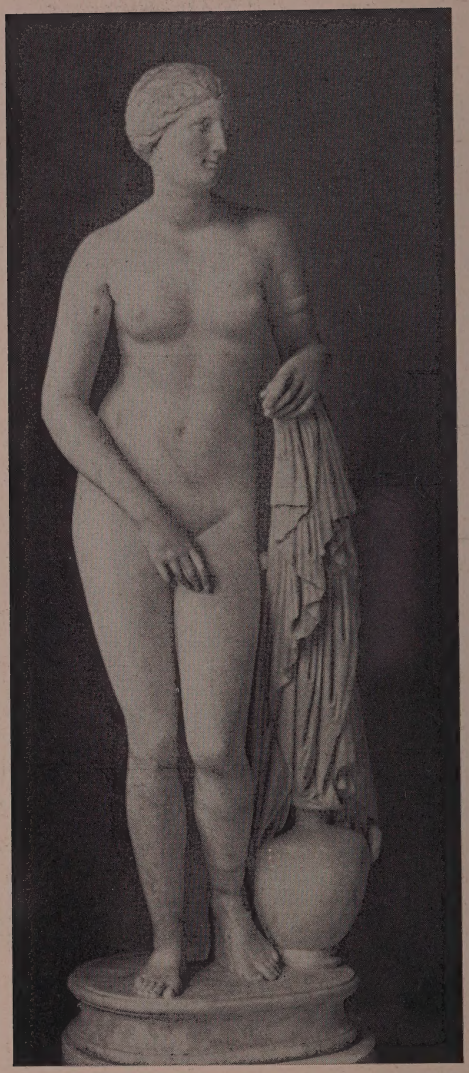
Italienische Renaissancemalerei

Die allgemeinen Pobleme der Aktbehandlung, die gotische Maler mit unabhängigen Instinkten nach derselben Richtung lösten, wie die Alten, bearbeitete die Renaissance in bewußter Anlehnung an das antike Vorbild. Wenn man Botticellis Venus (Abb. 37) mit einer antiken Arbeit wie der Münchener Aphrodite (Abb. 36) oder den pompejanischen Grazien (Abb. 35) vergleicht, fällt die bewußte Übereinstimmung des Italieners mit der Welt der Antike sofort ins Auge*). Die Botticellivenus adoptiert nicht allein die generellen Wirkungen des antiken Venustyps — etwa die vollkommene, herrlich entfaltete Übersichtlichkeit der Aktfront — sondern auch Details der Formentwicklung. Die Stellungen der Göttin stimmen — wiewohl es sich nur um eine objektive Beziehung, um freie Typenverwandtschaft handelt — auffallend überein. Selbst darin nähert sich Botticelli der antiken Arbeit, daß er seiner Venus — schon durch das Postament, die architekturale Leiste, und durch die Neutralität des Hintergrundes — einen statuarischen Reiz zu geben trachtet. Der Maler ordnet sich dem Plastiker unter: die Aktmalerei beginnt jenen verhängnisvollen Weg, der sie bis zu den letzten Ausläufern des Klassizismus unter der Herrschaft der Bildhauerei erhalten sollte. Der Weg war insofern verhängnisvoll, als er der Plastik die Seiten abzugewinnen strebte, die spezifisch plastisch sind. Es gibt Gesetze der bildenden Kunst, die für die Plastik wie für die Malerei gelten. Ihnen malend zu folgen, ist Sache der Malerei — ihnen bildhauerisch zu folgen die der Plastik.

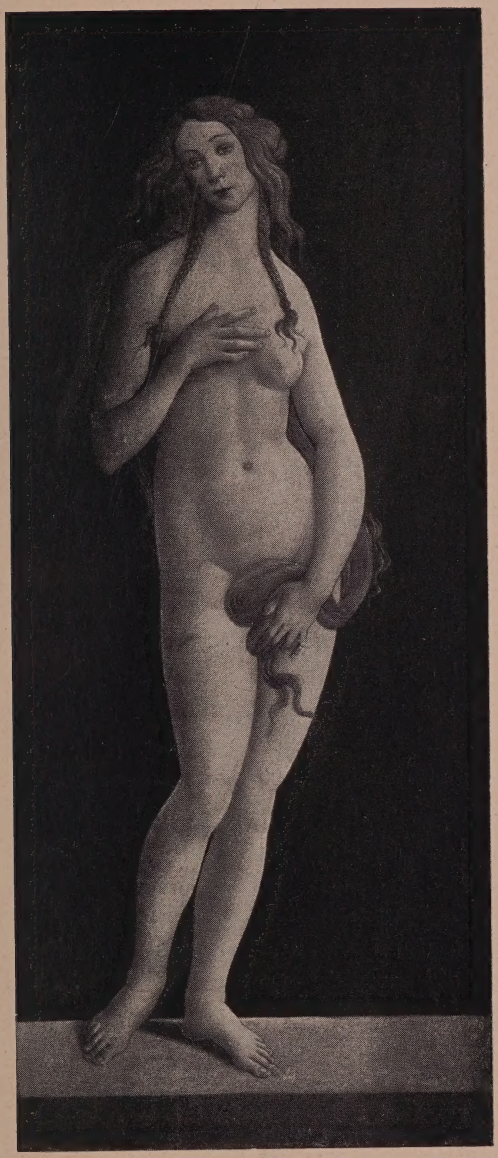
Es soll nicht gesagt sein, daß die Botticellivenus jeder malerischen Aktbehandlung entbehre. Sie hat gleich den pompejanischen Grazien eine gewisse Flüssigkeit der Kurve, eine

*) Zur Komposition der pompejanischen Grazien gesellt sich eine auffallende Analogie von objektiver Stilverwandtschaft in einem Gemälde des Francesco Cossa, das einen Triumph der Venus darstellt und sich im Palazzo Schifanoia zu Ferrara befindet. (Richard Hamann, die Frührenaissance in der italienischen Malerei. Jena bei Diederichs, 1909. Abb. 153. Die Komposition der Grazien Raffaels ist bekannt.

35. Pompejanisch: Die drei Grazien. Fresko.
Neapel, Nationalmuseum.



36. Griechisch: Aphrodite. Marmor.
München, Glyptothek.



37. Botticelli: Venus. Tempera.
Berlin, Gemäldegalerie.

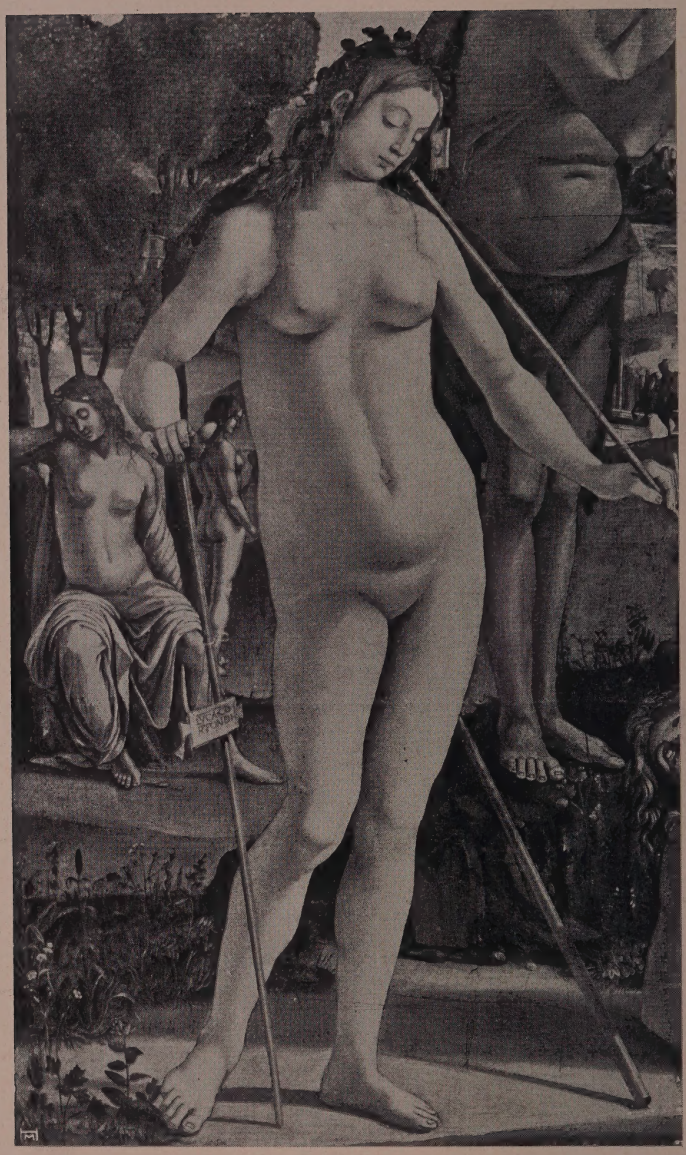
fein sentimentale, etwas demimondäne Koketterie der Geste, eine gewisse Blüte und Elastizität der Formen, die sich nicht ohne weiteres in die straffere Statik der skulpturalen Kunst schicken würde. Man denkt bei der Botticellivenus schon an Fleisch, bei der antiken schlechterdings nur an Marmor. Der stärker illusionäre Ton der Malerei spricht durch.

Auch Signorelli offenbart eine starke Neigung zu einer plastischen Anatomie. Aber er verschmäht die stärker naturalistischen Möglichkeiten malerischer oder graphischer Darstellung nicht, und so kommen Akte von eigentümlicher Doppelnatur zutage.

Kann man sich einen Maler denken, der es wagt, bildhauerisch eine naturalistische Anatomie der Muskeln zu versuchen? Der Künstler, der die Aufgabe künstlerisch vollbrachte, war Signorelli. Sein Formeninstinkt war aufs Plastische gerichtet, seine Technik die des Zeichners — und sofern die Zeichnung zur Malerei gehört, die des Malers. Sein allgemeinstes Interesse für die Welt der Erscheinungen war dabei erstaunlich wissenschaftlich. Die Renaissance war nicht nur sinnlich, sondern auch sehr intellektuell und im Intellektuellen erbarmungslos exakt. Signorelli ist ein Kind dieser Kultur. Seine Akte zeigen zumeist mehr als sie für das künstlerische Auge haben; ihr Inneres ist nach außen gekehrt. Eine Episode aus dem bekannten Fresko der Auferstehung des Fleisches ist bezeichnend. Man findet dort vom Beschauer rechts eine Gruppe von Skeletten, die sich über den raffiniert mangelhaften Akt eines Auferstandenen buchstäblich schief lachen. Hier ist die beste Ironie, die Signorelli selber gegen sich finden konnte*). Es ist die Selbstironisierung eines Mannes, der zu viel weiß. Es bleibt bewundernswert, daß Signorelli bei diesem enormen Wissen um die Anatomie des Menschen, das er höchstens mit Leonardo und mit Michelangelo teilte, nicht barock wurde. Er hielt sich in künstlerischen Grenzen. Es ist großartig, wie Signorelli in Werken von der Art des Pan (Abb. 40) das Wissen um die Einzelform zu Gunsten eines machtvollen Ganzen zurückhält. Akte von der großartigen Stilkraft des Weibes (Abb. 39) sind in der

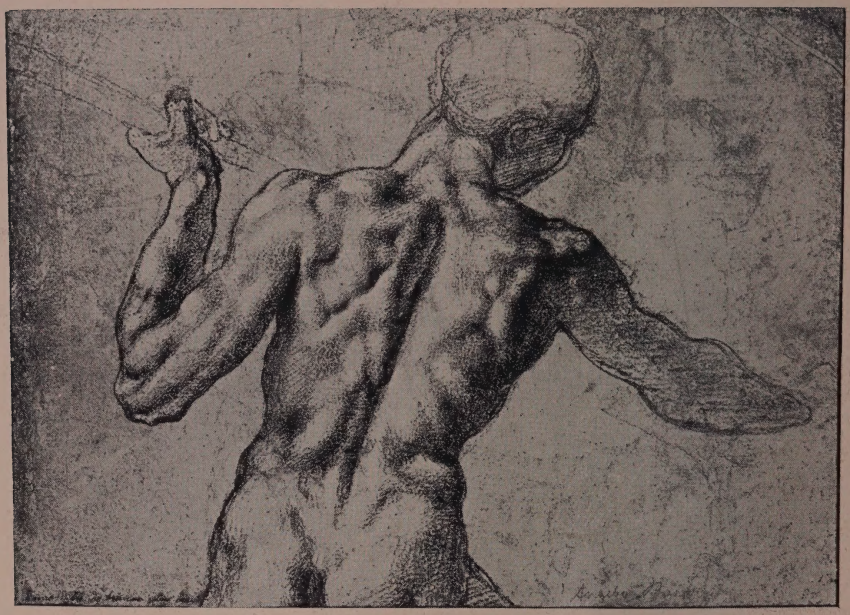
*) Ich danke diese Erklärung Herrn Dr. Hermann Smidt in Bremen.

38. Signorelli: Aktstudie. Handzeichnung.



39. Signorelli: Pan. Detail. Tempera.
Berlin, Gemäldegalerie.

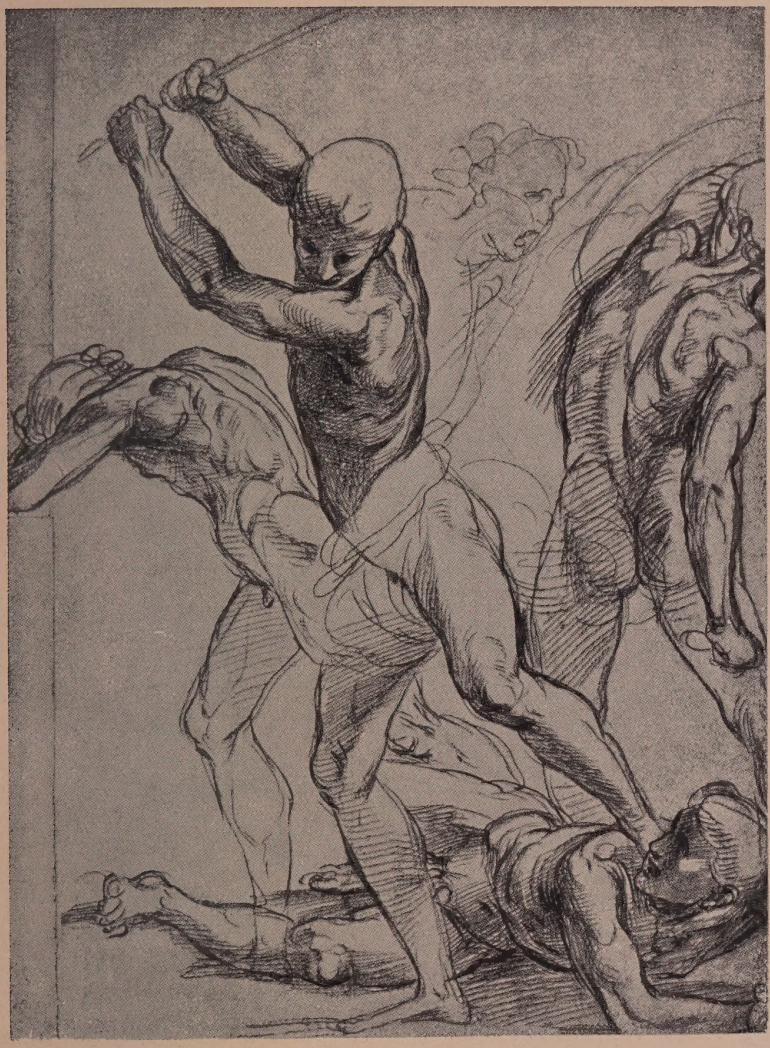
40. Signorelli: Pan. Detail. Tempera.
Berlin, Gemäldegalerie.



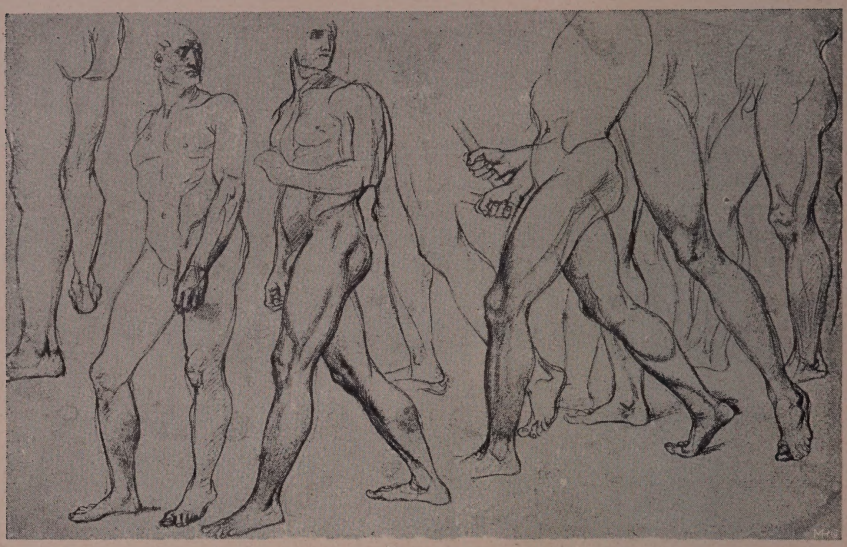
41. Michelangelo zugeschrieben: Aktstudie. Handzeichnung.

ganzen Kunstgeschichte etwas Seltenes. Im Gegensatz zu einem Rückenakt aus der Renaissance, den man — hoffentlich mit Unrecht — Michelangelo zuschreibt (Abb. 41), ist selbst dem gezeichneten Doppelakt (Abb. 38) Signorellis ein starker künstlerischer Ausdruck eigen: ein Ausdruck freilich, den man nicht festnageln kann, da man nicht weiß, ob man mehr die bronzene Formenfestigkeit des statuarischen Baus oder die verhaltene Verve des Griffels oder die Breite des Freskanten bewundern soll.

Die Entwicklung Raffaels ist ohne die Vorläuferschaft Signorellis und sein gründliches Eindringen in die Form objektiv undenkbar. Raffaels Handzeichnungen, in denen vielleicht das Edelste seines Künstlertums enthalten ist, genießen den Vorzug einer Zeit, die ihre Herrschaft über die Form bereits wie eine Selbstverständlichkeit betrachtet. Daher das unsagbar Aristokratische dieser Handzeichnungen (Abb. 42), des ganzen Künstlers, das bei aller Ökonomie Verschwenderische seiner Akte, ihre



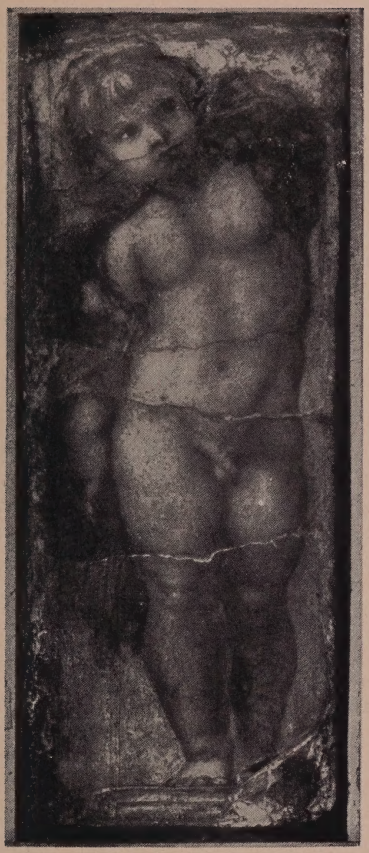
42. Raffael: Aktstudien. Handzeichnung.



43. Ingres: Aktstudien. Handzeichnung.

heimliche Differenziertheit. Daher aber auch das Aufreizende. Es eignet allem vollkommen Beruhigten. In der viel und weise verschweigenden Überlegenheit dieses in der Jugend reifen Formers liegt etwas, das zurückstößt Von dieser preziösen Mühelosigkeit, die sofort das künstlerisch Wesentliche an einem Akt herausholt, wie später Ingres tat (Abb. 43), sehnt man sich mitunter zu jenem Bamberger Künstler zurück, dem die Größe der Form Ergebnis eines archaisch naiven und archaisch diktatorischen Stilgefühls war, oder zu jenen Niederländern, die in der Größe der Form auch das Bekenntnis eines Kampfes mit der Form offen niederlegten. Raffaels Akte haben wie die seines Verehrers Ingres jenes Gewählte, das weniger die direkte Äußerung eines vereinfachenden Formensinns als ein Produkt ungeheurer, bewußter und feierlich polemisierender Bildung ist.

Raffaels Zeichnungen sind, wie seine Bilder, mehr Kurve, mehr dekorative Linienausladung als die Akte Michelangelos. Die Akte Michelangelos suchen ihre Wirkung ganz und gar innerhalb der Organisation ihrer massigen Geschlossenheit. Raffael hat zuweilen Ähnliches vollbracht: zum Beispiel in dem



44. Raffael: Putto. Fresko.
Rom, Galleria di San Lucco.

klassischen Putto (Abb. 44), der jener Skizze zum Jesuskind der großen heiligen Familie des Louvre (Abb. 45) als Akttypus scharf entgegengesetzt ist. Aber der wahre Meister des geschlossenen Aktes ist Michelangelo. Es ist sehr albern, vom Standpunkt des modernen Kolorismus Raffael zu verachten. Noch törichter ist es, ihn irgendwie über Michelangelo zu setzen — wie es nach dem Vorbild der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts noch heute viele kluge Leute tun. Hinter einem Michelangeloakt bleibt der feinste Raffael schließlich doch immer so weit zurück, als die delikate Allüre hinter der realen,

5*

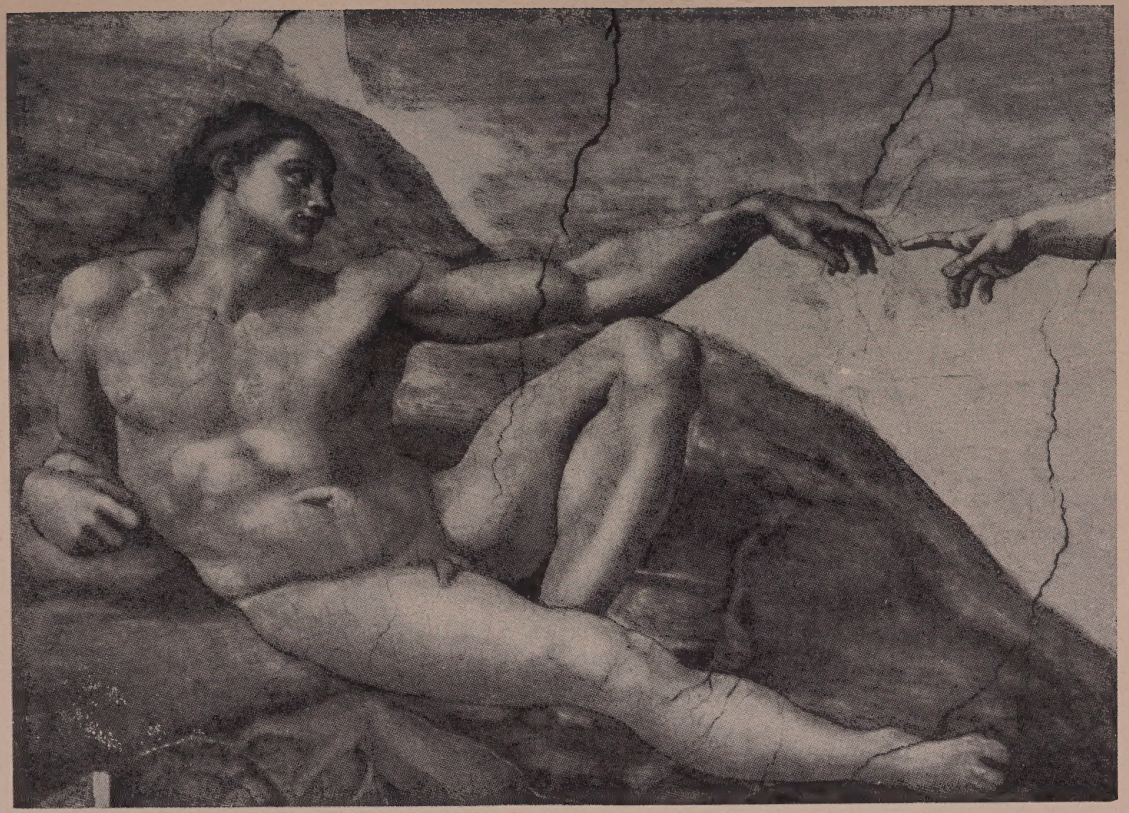
45. Raffael: Aktstudie für das Jesuskind der großen heiligen Familie des Louvre. Handzeichnung.

packenden Kraft. Die Organisation des Kindes nach derben Formenmassen, wie Michelangelo sie in einer Handzeichnung (Abb. 46) geleistet hat, ist etwas anderes als die verwöhnte Pose des kleinen Raffaeljesus. Noch tiefer als die Kinderskizze führt der Akt des Lastträgers (Abb. 47) in die künstlerischen Absichten Michelangelos hinein. Raffael stilisiert; und seine Akte haben ganz die silberne Feinheit, die sich dem Klang des Wortes stilisieren assoziiert, die kluge Strategie, die diesem Ton zuweilen innezuwohnen scheint. In dieser Weise entledigt sich

46. Michelangelo: Aktstudie. Handzeichnung.

Raffael des künstlerisch Überflüssigen. Aber ein Akt von Michelangelo kommt mit der Macht eines Naturereignisses daher und vertilgt gewaltig, was zu schwach ist, um mitzutosen. Die Technik wird heftig. Sie gewinnt in ihrer Heftigkeit eine Ausdrucksart, die man beinahe der Gegenwart vorbehalten hat: sie wird zum Ausdrucksmittel einer Totalimpression, organisiert die Massen summarisch und im fortgesetzten Hinblick auf ihren jähen Zusammenhang im Momentbild — organisiert sie vollends aus dem Hellen. Das Material dieses Aktes ist absolute Helligkeit. Stellt man die bewegten Akte Raffaels daneben, so staunt man über ihre vorsichtige Umständlichkeit, obwohl auch sie wahrhaftig nicht von einer furchtsamen Hand gemacht sind, und über die Menge des Schwarzen.

47. Michelangelo: Lastträgeraktstudie. Handzeichnung.



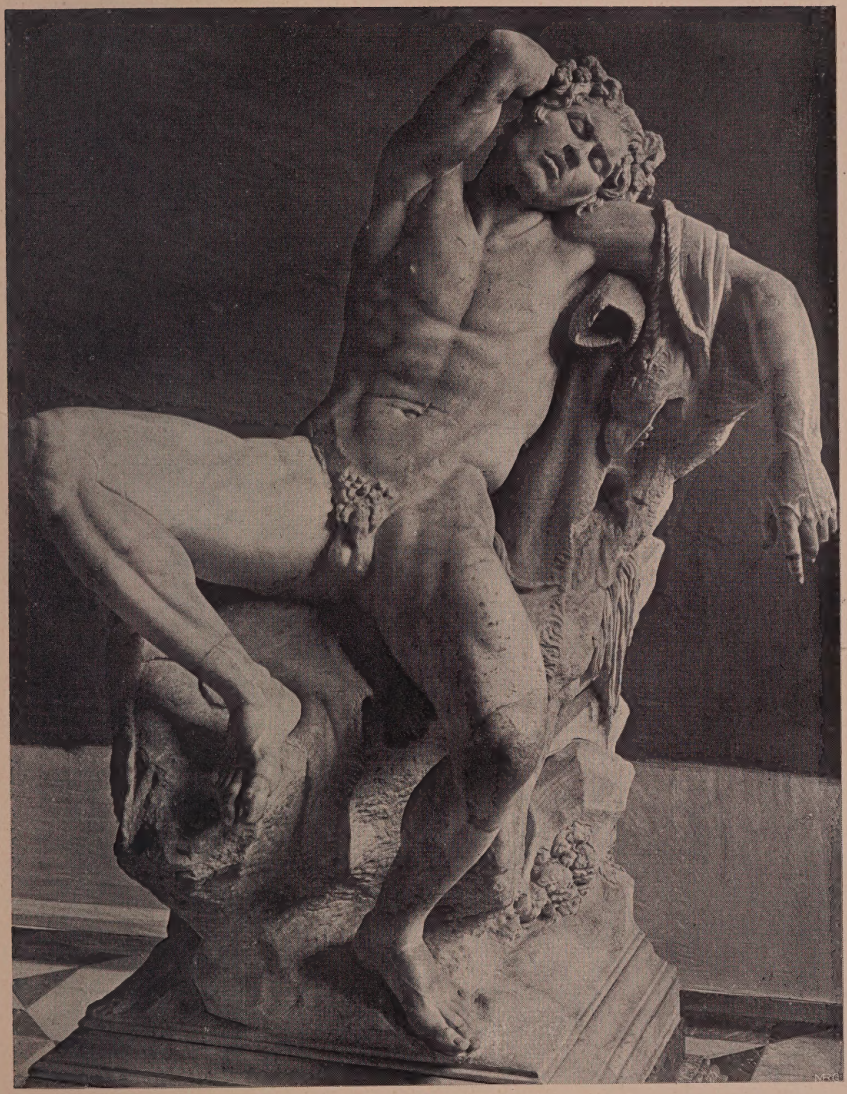
48. Michelangelo: Adam. Detail aus der Erschaffung Adams. Deckenfresko in der Sixtinischen Kapelle.

Von der impressionistischen Technik seiner Aktskizzen kam Michelangelo zu einer ganz merkwürdig zusammengefaßten Aktdarstellung auch in den Monumentaltechniken — im Fresko (Abb. 48) und in der Skulptur (Abb. 68). Es ist interessant, zur Beleuchtung der Frage zwei Aktkompositionen zu vergleichen, die in der letzten künstlerischen Absicht nicht allzu verschieden sind: den Adam der sixtinischen Kapelle und den Barberinischen Faun (Abb. 49). Die Bewegungsprobleme ähneln einander und beide Akte sind auf monumentale Frontwirkung komponiert. Aber der antike Plastiker bleibt hinter Michelangelo weit zurück. Den Akt des Adam erfaßt man mit einem einzigen Blick: die zackige Pose des Fauns zerstreut die Blickrichtung. Der Akt des Fauns zeigt eine über das Maß der Sammelwirkung hinausführende naturalistische Formenanalyse, die zahlreiche hemmende Fleckenwirkungen zeitigt: der Akt des Adam ist in große Massen abgeteilt, die sich nirgends zerspellen und dem Auge nur die Quintessenz aller Formennuancen darbieten. Die Formen des Fauns streben auseinander, so massiv er liegen mag: die Formen des Michelangeloaktes konvergieren mit einer überwältigenden Eurhythmie. Michelangelo ist Synthese; der antike Faun ist bei aller Schönheit Analyse, die Synthese immer nur vortäuschen kann.

Das spezifische Mittel der Malerei ist aber die Farbe. Die Malerei der Renaissance stand lange nicht im Zeichen dieser ursprünglichen Gegebenheit; von den älteren sind nur wenige auszunehmen. Die vollkommene Einsicht in das Wesen der Malerei kam erst mit Tizian und den Venezianern. Damit war auch für die Aktdarstellung eine neue Epoche gegeben. Der Akt erschien nun in einer ganz neuen Beziehung. Hatte er bis dahin in der Hauptsache nur die Beziehung der Form gekannt, so begann er nun, auch die Beziehung der Farbe zu verkörpern.

So war für die Aktdarstellung auch ein neues Stilmittel gewonnen. Der Formgehalt des Aktes wurde in diesem Stadium zur unbedingten Selbstverständlichkeit und dies so sehr, daß die Form dem Künstler zu einem bloßen Vorwand wurde — zum Vorwand, Farbenstil zu schaffen.

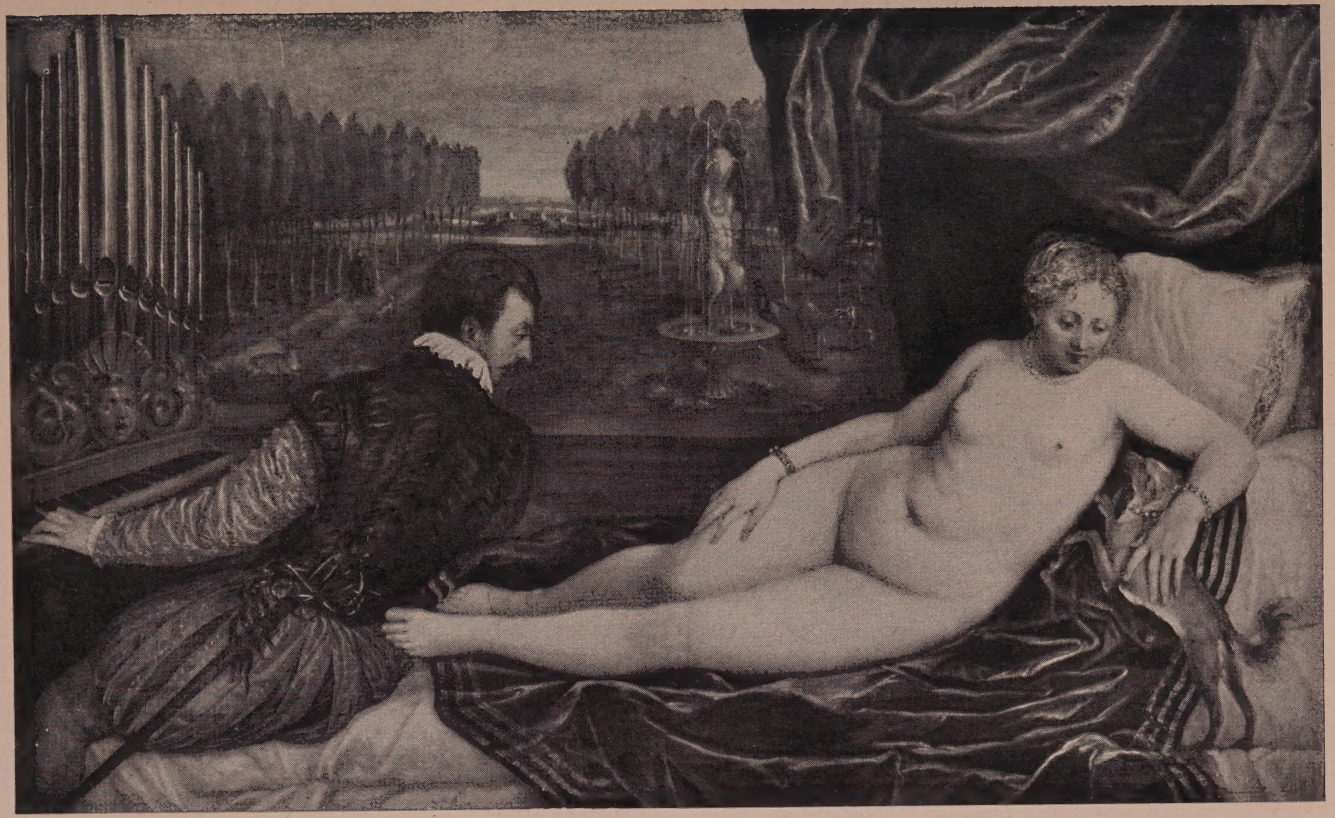
So verfuhr Tizian; so verfuhren seine Zeitgenossen und



49. Hellenistisch: Der Barberinische Faun. Marmor.
München, Glyptothek.

50. Palma Vecchio: Ruhende Nymphen. Ölgemälde.
Frankfurt, Städelsches Institut.

Nachfolger. Eine Aktästhetik, die den Körper einer Tizianvenus nur als ein Formphänomen betrachten wollte, würde die Voraussetzung zur Hauptsache machen. Dies ist gar keine Frage, daß auch im Bild der Venus von Madrid (Abb. 51) die beherrschende Elementargesetzlichkeit repräsentativer Reliefansicht erstrebt ist. Über Grundfragen der Form kann auch die Malerei nicht hinaus. Was sie will, ist etwas anderes: sie will die Form aus der Farbe entstehen lassen. Von der Pracht der Stoffe, die nur einen koloristischen Sinn haben kann, schließt man auf die malerische Bedeutung des Aktes. Und ihm selber sieht man an, daß er durchaus das Werk einer schwelgerischen Pinselführung ist. Es kommt ein eigentümlicher Zug von Weichheit in das Nackte. Er steigert sich in den beiden Frauen Palmas (Abb. 50) und in dem überaus zarten Correggio der Salle Carrée (Abb. 52) — der vorwiegend malerische Gesichtspunkt wird in Komposition und Form immer offenbarer. Bei Palma und Correggio handelt es sich deutlich genug um Akte, die spezifisch unskulptural sind. Diese Formen — mögen sie wie Palmas Frauen die schwüle Schönheit des Überreifen haben



51. Tizian: Die Venus von Madrid. Ölgemälde.
Madrid, Prado.

oder wie Correggios Antiope leise aufblühen — sind nicht auszumeißeln: sie widerstreben der Härte des plastischen Materials. Man modelliert keine Blumen — weder halbgeschlossene Rosen, noch weitgeöffnete Tulpen. Aber man malt sie.

Der malerische Akt der Venezianer hatte zuletzt allgemeine kulturelle Voraussetzungen. Er bedeutet das restlose Wiedererwachen des italienischen Selbstgefühls gegenüber der Antike. Der venezianische Akt war etwas wie bodenständiger Realismus. Die Venezianer malten ihre Frauen, ihre Feste, die positive örtliche Pracht ihrer Stadt. Das Nackte war in dieser Stadt nicht wie in der Antike eine gepflegte Selbstverständlichkeit. Es war Sache eines mit neuerlebter Glut inszenierten ästhetischen Kultus: es war die Entdeckung einer heimatlichen Wirklichkeit, nicht antikisierende Abstraktion. Diese Frauen waren nicht nackt; sie waren entkleidet. Und darum hatten ihre Formen auch jenen monumentalen erotischen Überschwang.

Es gibt Leute, die sich verpflichtet meinen, der Menschheit vorzumachen, von den venezianischen Akten könne dem beliebten reinen Betrachter unmöglich ein erotischer Schauer kommen — denn diese Akte seien abstrakte Schönheit. Diese Logik ist so dumm, wie jene Lüge faul. Cornelius Gurlitt hatte vor Jahren den Mut, bei Gelegenheit einer Würdigung Makarts diesen Unfug zurückzuweisen. Er tat es in seiner zurückhaltenden, allem Sensationellen abholden Art. Ist die genußreife Leiblichkeit einer Venezianerin etwas Häßliches? Es kommt nicht darauf an, ob sie moralisch — sondern darauf, ob sie schön ist. Das Erotische als etwas Schönes zu zeigen, die besondere Schönheit des Erotischen zu malen kann dem Künstler so wenig verwehrt sein wie die Freude an Farbe und Form der Natur. Tizian, Giorgione (Abb. 120), Palma gaben mit ihren schimmernden Frauenakten vollendet schöne Symbole der Liebe. Die Hüter der Sitte dürfen unbesorgt sein: diese Künstler und alle, die ihnen dankbar sind, wußten diese Frauenleiber, diese von der Musik der Liebe erbebenden Dämmergärten dennoch mit derselben künstlerischen Inbrunst zu sehen, mit denen sie eine Schale voll edelgeformter und farbenglänzender Früchte betrachteten.

52. Correggio: Jupiter, Antiope und Amor. Ölgemälde.
Paris, Louvre.

Die Renaissance im Norden

Die Renaissance ist in ihrer allgemeinsten Gestalt Ausbildung des naiven künstlerischen Taktes zu ästhetisch reflektierendem Bewußtsein.

Es soll nicht gesagt sein, daß die Gotiker sich der Wirkung ihrer künstlerischen Verfügungen nicht hell bewußt gewesen wären. Das Naive ist in seinen Funktionen nicht etwa sich selber unklar. Das Wesen des naiven Künstlers liegt vielmehr darin, daß ihm zwischen dem künstlerischen Plan und der künstlerischen Aktion eine geringere Spannungsweite liegt als — mit Schiller zu reden — dem sentimentalischen Künstler.

Die Kunst war sich schon vor der Renaissance über die Grundbedingungen künstlerischer Wirkung klar. Diese Bedingungen waren dem künstlerischen Geist unmittelbar nahe — beinahe mit ihm eins. Die Renaissance aber setzte den künstlerischen Geist aus dem unmittelbaren Selbstbewußtsein heraus; sie rückte ihn in perspektivische Entfernung und machte ihn zum Gegenstand besonderer Untersuchung. Das Kunstwerk war nun nicht mehr unmittelbarer und einziger Zweck der künstlerischen Arbeit, sondern gleichsam das Mittel zur Entfaltung des ästhetischen Geistes. Die sinnliche Erscheinung ging nicht mehr hemmungslos in die Formen ein, die der Künstler ihr entgegenhielt. Die Formen selber waren der Renaissance Probleme einer restlos bewußten Ästhetik. Dies war die Folge jenes großen Vergleichs, in dem sich die spätmittelalterliche Kunst mit der neu entdeckten antiken maß. Die Probleme der Form sprangen mit einem Mal schärfer umrissen hervor.

Wo die Bedeutung der Renaissance in diesem Sinne verstanden wurde, da war der Bildner des Nackten weit davon entfernt, die Ausdrucksmittel der Antike kurzweg zu übernehmen. Die großen Renaissancemeister wollten von der

53. Tintoretto: Susanna im Bade. Detail. Ölgemälde.
Paris, Louvre.

54. Mantegna: Bacchantenzug. Kupferstich.

55. Dürer: Fortuna aus dem sogenannten großen Glück. Kupferstich.

Antike nicht Resultate, sondern Lösungen — nicht fertige Endergebnisse, sondern befreiende Anregungen. Sie schätzten die Antike als etwas, das nur mittelbar helfen soll — als ein wunderbares Werkzeug zur Schärfung der Fragen, die ihnen selber längst aufgestiegen waren.

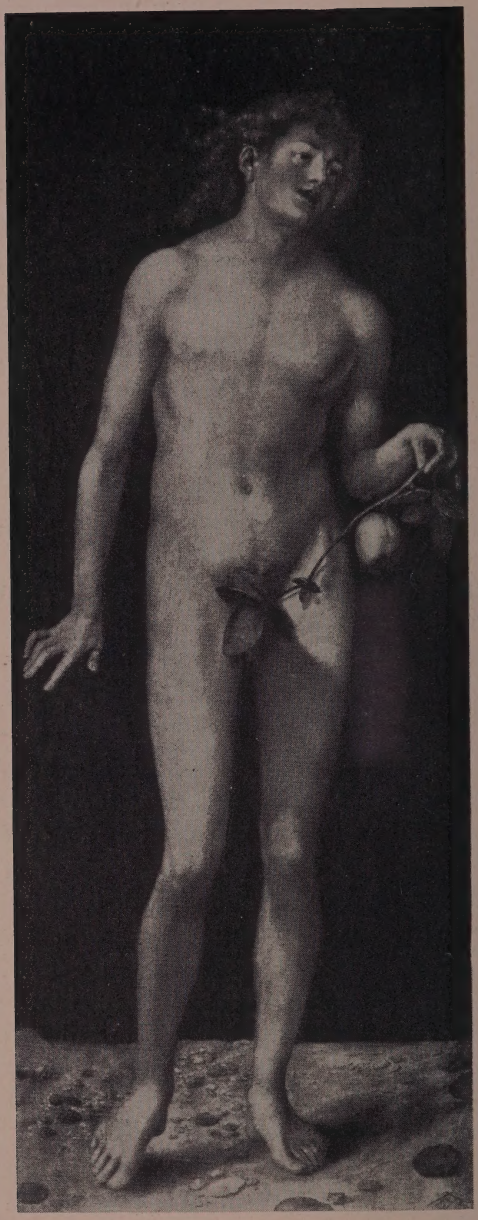
So kam es, daß die bedeutendsten Meister der Renaissance in ihren künstlerischen Ausdrücken sich von der Antike lebhaft unterscheiden. Tintorettos Frauenakt, der zu den mächtigsten Leistungen der italienischen Hochrenaissance gehört (Abb. 53), gemahnt sicher keinen Menschen ganz direkt an die Antike. Man denkt viel eher an Rembrandt. Allein am Ende war Rembrandt — in dem Sinn, der hier vorgeschlagen wurde — so antik als Raffael. Die Antike soll uns lehren, die Welt der Formen zu beherrschen. Sie ist nicht dazu da, uns mit ihren eigenen Formen zu überwinden. Die Welt der Formen ist für jedes Zeitalter die lebendige Sphäre seiner eigenen sinnlichen Wirklichkeit. So sah Tizian die Frauen Venedigs.

So sah Tintoretto das Modell seines Aktes. Er sah die ganze Herbheit dieses Modells, das Kräftige, Muskulöse in dieser Formenfülle — kurz alles das, was auch einen Manet begeistern konnte. Die kühl glänzende Glätte, die ein an Raffael unterrichtetes Urteil von der Renaissance erwartet, fehlt ganz. Jene eigentümliche Verbindlichkeit — die im übrigen das Wesen der antiken Plastik sicher nicht bezeichnet und nur von archäologischen Mißverständnissen herrührt — fehlt vollends dem überaus derben, beinahe germanisch empfundenen Aktfries Mantegnas (Abb. 54). Er leitet fast ohne Zwischenglied zur Formenwelt Dürers über.

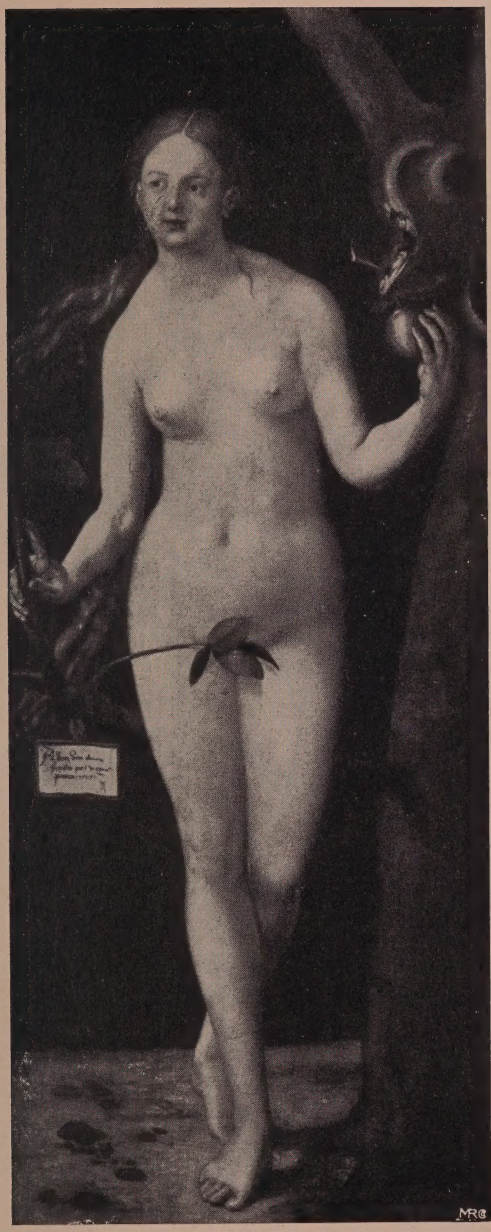
Man unterscheidet bei Dürer gern eine gotische und eine humanistische Periode. Die Unterscheidung findet in Dürers Akten viel Material; aber sie gibt leicht zu Fehlbegriffen Anlaß. Der große weibliche Kupferstichakt, der einer Allegorie über das Glück angehört (Abb. 55), wird als Typus eines gotischen Düreraktes eingeführt. Die Scheidung mag stimmen; dennoch ist sie ganz äußerlich; denn sie ist stofflich. Das Gotische enthüllt sich hier als das Deutsche. Das Material dieser Formen ist diesseits der Alpen gefunden — es ist deutsches Fleisch, deutsche Muskulatur: es ist etwas wie Frau Agnes. Aber was

hat diese Tatsache mit der reinen Ästhetik der Formen zu tun, die vom Material doch wohl abzusehen hat? Die Formenbehandlung — meint man wirklich nur sie und nicht ihr Material — gehört so unzweifelhaft der Renaissance und ihrer zum deutlichsten Bewußtsein gediehenen Ästhetik an wie irgend ein Michelangelo oder Tintoretto oder Mantegna. Die Fortuna ist ein Kind des allgemeinen künstlerischen Zeitgeistes, der nicht an italienische Reisen gebunden und dennoch Renaissance war. Jener Zustand restloser Einsicht in die Bedingungen des Schönen war das Ergebnis einer ästhetischen Revolution, die ihre eigne Dynamik hatte und von der Wiedererweckung der Antike gefördert, nicht aber gemacht werden konnte. Ist es sehr ketzerisch, den Fortunaakt in diesem Sinn über jene wunderbare Stilmischung in der tastenden Galanterie des Evaaktes (Abb. 57) und gar über die prachtvolle Inbrunst des Adam (Abb. 56) zu stellen — ja vielleicht die Aktskizze von 1506 (Abb. 58) zu Zeiten interessanter zu finden? Vielleicht hat man nicht einmal nötig, die einzelnen Werke aus dem Zusammenhang des Dürerschen Gesamtschaffens heraus zu beurteilen. Es wäre ja wohl kein entscheidendes Argument, wenn man sagen wollte, daß Bilder wie der Adam und die Eva, die etwas unvermittelt eine südliche Sprache führen, die Logik der Entwicklung Dürers brechen. Ein großer Künstler vermag unter Umständen eine neue Logik in sein Leben einzusetzen. Aber dies ist es eben, daß man von den beiden Akten, so ergreifend sie immer auf unser Formgefühl wirken, nicht zu irgend einer in sich selber ganz feststehenden Künstlerschaft gelangt. Dies gilt zuletzt natürlich wieder bedingungsweise — gilt in der Nähe des übermächtigen Fortunaaktes. Kommt man von ihm, so ist es mit den Akten des ersten Menschenpaares wie mit einer Minderung des spezifischen Gewichts. Der zarte Stilbruch, den die Frauenakte Cranachs bedeuten, zeigt das Musterbeispiel derartiger Entwicklungen (Abb. 121).

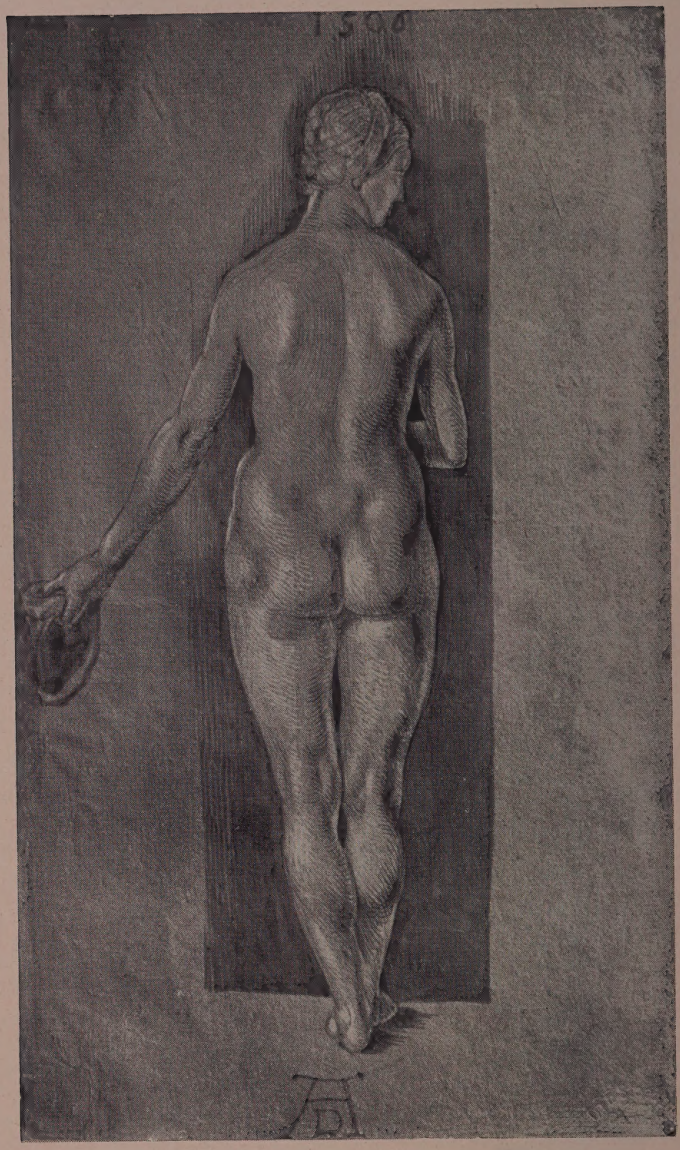
Hierher gehört vielleicht auch Baldung, der von Dürer beeinflußt war und vor 1506 in seiner Werkstatt beschäftigt gewesen sein soll. Es ist ungeheuer schwer, die Stilnuance seiner Akte zu benennen. Es ist nicht nötig, daß man in seinem Schaffen nach direkten Beziehungen zu Italien sucht. Die



56. Dürer: Adam. Ölgemälde.
Madrid, Prado.



57. Dürer: Eva. Ölgemälde.
Madrid, Prado.



58. Dürer: Aktstudie. Handzeichnung.

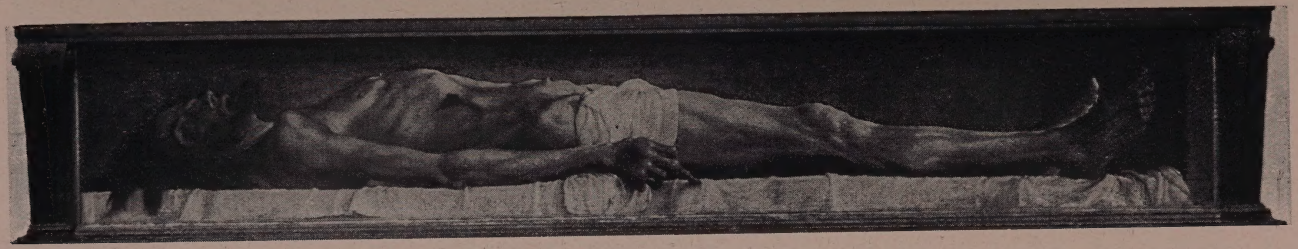
Renaissance war ein europäischer Geisteszustand, der sich unmeßbar feiner Verkehrskanäle bediente, um sich durchzusetzen, und damit siegreich war, weil er erwartet wurde. Wenn in dem Doppelakt der Ringer (Abb. 59) etwas von der demonstrierenden Aktmalerei Signorellis, in dem Akt der vom Tod geküßten Frau (Abb. 60) etwas von der pompösen Wollust der venezianischen Frauenakte zu leben scheint, so weist der Eindruck kaum auf spezielle Beziehungen: er weist auf einen hochentwickelten ästhetischen Gemeingeist des Abendlandes. Dieser Gemeingeist hätte verflachend wirken können; aber zum Glück war er wie jeder gesunde Gemeingeist nicht Mode, sondern frei gewachsen, kräftiges Bedürfnis. Baldungs kolossalische Akte verraten eine große Unabhängigkeit. Sie haben eine frappante Bodenständigkeit. Sie haben den Geist der Renaissance und das relative Phlegma der heimischen Rasse. An Cranachs Akten ist etwas von Import, von fremdländischem Chic, dem der humanistische Liebhaber aus dem Deutschland des sechzehnten Jahrhunderts mit einer gewissen wahllosen Bewunderung huldigte. Baldungs Akte wird man schwerlich auf eine jener Moden zurückleiten, denen in den Niederlanden Floris, Orley, Coxie ihre Beliebtheit verdankten.

Noch reiner als Baldung vertraten den Geist der Renaissance in Deutschland Grünewald und Holbein der Jüngere. Der Christus des jüngeren Holbein (Abb. 61) und der Gekreuzigte Grünewalds (Abb. 62) weisen nur äussere Angleichung an die italienische Renaissance ab. Aber die Renaissance war eben nichts ausschließlich Italienisches; ihr italienischer Charakter wird übertrieben. Es kommt vielmehr darauf an, daß der tote Christus Holbeins so viel von der inneren Art der Renaissance an sich hat als etwa ein Akt von Giovanni Bellini. Holbeins unleugbare äußere Beziehungen zur italienischen Renaissance entscheiden nicht. Holbeins Christusakt hat die nämliche bewußte Gewalt über die Form wie irgend ein italienischer Akt der Zeit — doch ganz von innen. Von innen hat er — wenn der frivole Ausdruck verzeihlich ist — auch die gleiche Gefälligkeit: er geht dem modernen Auge nicht schwerer ein.

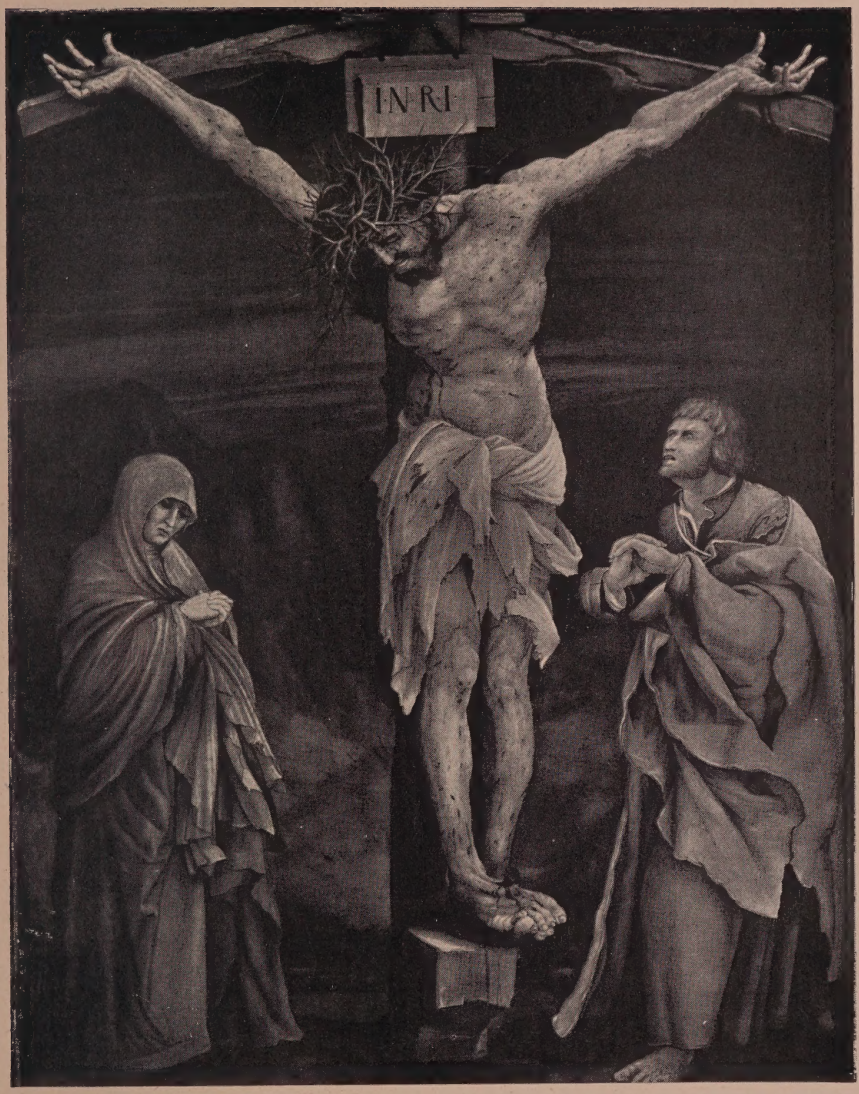
Grünewald repräsentiert auf deutschem Boden eine zweite Eroberung der Renaissance: das Malerische und die Stimmung.

59. Baldung genannt Grien: Herkules und der Riese Antäus. Ölgemälde.
Kassel, Galerie.

60. Baldung genannt Grien: Frau, die vom Tod geküßt wird. Ölgemälde.
Basel, Museum.



61. Holbein der Jüngere: Der tote Christus. Ölgemälde.
Basel, Museum.



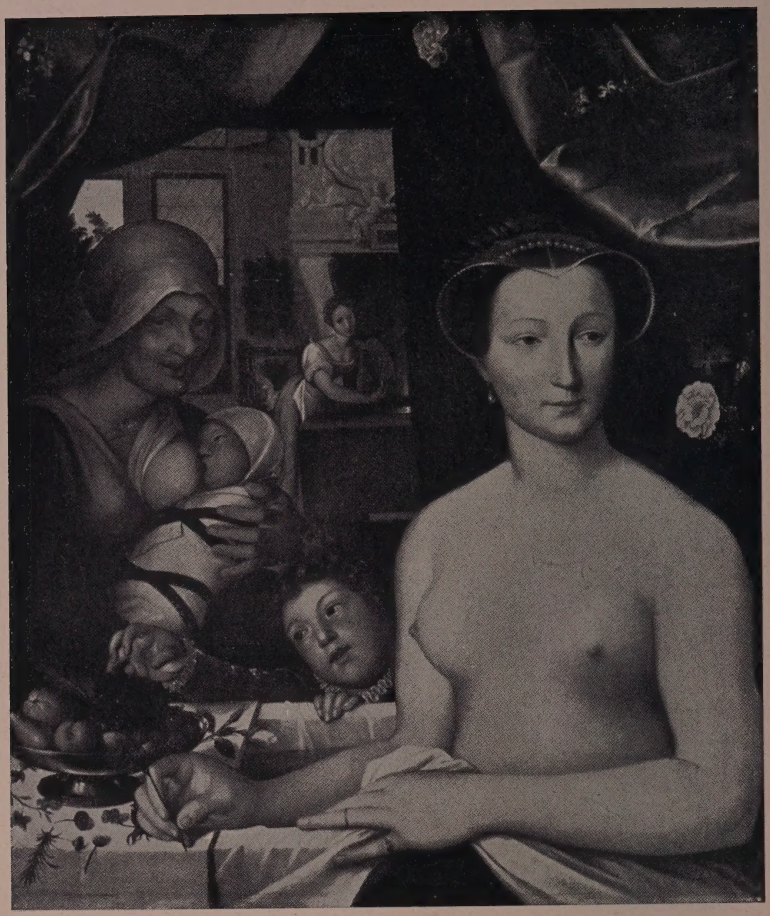
62. Grünewald: Christus am Kreuz. Ölgemälde.
Karlsruhe, Kunsthalle.

Das Erwachen der Malerei hatte auch auf nordischem Boden für die Aktdarstellung eine gewaltige Mission. Der Akt der gotischen Zeit war in der Hauptsache Formakt: die zeichnerische Festigkeit, das Gediegene der Konstruktion, des Kraftliniensystems stellte sich als die vorderste Aufgabe dar. Das zeichnerische Interesse erzeugte jene gestreckten, im äußerlichen Sinne dünnen Akte, denen eine unheimliche Statik zu eigen ist — fast nie stand der Akt so fest, war er so stark vernietet, wie in der nordischen Gotik. Der malerischen Aktbehandlung war die Aufgabe gestellt, das pointiert Statische des alten Aktes zu mildern — einfacher: ihm Fülle zu geben. Baldung vollbrachte ähnliches; stärker tat es Grünewald. Die Form bleibt bei ihm präziser; ohne sich in naturalistische Kleinlichkeit zu verlieren, individualisiert sie das Nackte. Baldungs Ringer haben bei aller Kraft etwas vom wohlskandierten Musterakt. Grünewald ist zugleich wesentlich mehr Maler. Baldung gibt den Formen malerische Weichheit, ohne die Erinnerung an den plastischen Stil ganz auszulöschen. Grünewald formt intimer, ohne diese Erinnerung heraufzubeschwören. Dieser formbildnerisch ganz außerordentliche Christus ist durchaus Malerei. Er ist es in jedem Sinn; er ist nicht nur an sich selber malerisch, sondern auch als sinnliches und lyrisches Element der pathetischen Stimmungslandschaft.

Die französische Renaissance hatte nicht minder als die deutsche ihre starke Ursprünglichkeit. Ein Reich von der wirtschaftlichen und politischen Stärke Frankreichs im Zeitalter des ersten Franz war noch weniger als das Deutschland Huttens darauf angewiesen, Renaissance von fernher zu beziehen. Wenn Franz italienische Meister beschäftigte, so tat er es nicht mit der Geste des Bedürftigen, der ein kunstloses Land beherrscht, vielmehr mit der selbstsicheren Gebärde des Fürsten, der nicht bloß Geld, sondern auch Schönheiten zu vergeben hat. Leonardo erscheint bei Franz nicht nur als Bringender, sondern auch als Nehmender. Wenn man die beiden weiblichen Halbakte betrachtet, von denen der eine vermutlich auf Leonardo (Abb. 63), der andere auf einen unbekannten Franzosen (Abb. 64) zurückgeht, so ist man in Verlegenheit, welchem der beiden Frauenbilder man die größere Unabhängigkeit zu-

63. Leonardo zugeschrieben: Halbaktstudie zur Mona Lisa. Handzeichnung.
Chantilly, Musée Condé.

erkennen soll. Leonardos Akt ist zeitlich der erste. Allein das scheint hier gar nichts zu besagen. Der bedingungslos freie Körper der Diane de Poitiers spottet in seiner majestätischen Überlegenheit über alles Gewöhnliche nicht nur des Guten und des Bösen, sondern auch aller ästhetischen Vergleichung. Er



64. Französisch um 1550: Diane de Poitiers. Ölgemälde.
Versailles, Schloß.

ist reine Schönheit und Schönheit aus erster Hand. Nie waren sich zwei Kunstwerke äußerlich ähnlicher, nie einander in der Seele verwandter — und nie einander so wenig untertan. Wer ist der Franzose — Leonardo oder der Meister der Diane? Wer hat der Nacktheit diese Amoralität gegeben, die uns sittlich hebt ohne uns sinnlich ärmer zu machen? Die beiden Bilder sind zu verwechseln und dennoch grundverschieden. Sie stehen im lautersten Gleichgewicht.

65. Älteste Schule von Fontainebleau: Diana. Ölgemälde.
Paris, Louvre.

Diese Diane de Poitiers und diese Diana von Fontainebleau (Abb. 65) sind hohe Symbole des internationalen Wertes der Kunst. Alle Kunst ist an den Ort gebunden. Aber die Bindung, die Methode ist überall gleich. Sie zwingt zum Schönen — wo es auch sein mag. So ist das Schöne wohl überall etwas Besonderes; doch allenthalben zeigt das Schöne seine elementare Nacktheit einmal so streng wie diese Göttin. Sie schreitet mit dem adeligen Gang einer antiken Relieffigur vorüber und schließt ihren französischen Charme in Formen, die allen Zeiten gehören.

Plastiker der Renaissance

Auserlesene Bildhauerakte geben über den Wert der Renaissance die gleichen Aufschlüsse wie die besten Werke der Malerei.

Die beiden Buchsbaumstatuetten, die unter dem Namen Meits gehen (Abb. 66), gehören zu den hervorragendsten Dingen der deutschen Renaissance. Und gerade sie zeigen, wie intensiv sich jenes große allgemeine Schema zu örtlich bestimmten Werten umprägen ließ. Die Renaissance ist jene klassische Selbstverständigung des ausgehenden fünfzehnten und des sechszehnten Jahrhunderts über die Voraussetzungen des künstlerisch Wirksamen, die im Wesen der Zeit lag und durch gemeingeschichtliche Verknüpfungen Gelegenheit fand, sich an der Wiederbelebung der alten Kunst zu entzünden. Dies ist die Formel. Allein wir sind hier verpflichtet festzustellen, daß am Ende von ihrer abstrakten Gemeingültigkeit sehr wenig übrig bleibt. Die Renaissance ist noch ein Kollektivgut und das gibt ihr die kolossale Fassade. Aber wählt man das Material nur einigermaßen tendenziös aus, so erstaunt man über die Fülle der Varianten, in die sich der allgemeine Wert der Renaissance zergliederte. Sie erscheint wie eine Symphonie, deren Grundmotiv in einem Largo, in einem Andante, einem Allegro, in einem Scherzo und einer Marcia funebre wiederkommt, aber mit jedem Glied der Komposition eine neue Empfindung aufwühlt. Man übersieht einige Typen der Renaissanceplastik — den Meit, den florentinischen Johannes, den gefesselten Sklaven Michelangelos, den Donatellodavid und die Ringer Pollajuolos. Und man erkennt sofort: hier dringt ein neues Moment in die Geschichte der bildenden Kunst. Es offenbarte sich bereits in der Geschichte der Renaissancemalerei: dies Moment ist der persönliche Stil. Die Renaissance emanzipierte nicht nur die Farbe, sie reifte nicht bloß die Form: sie befreite die künstlerische Individualität. Die

66. Konrad Meit zugeschrieben: Adam und Eva. Buchsbaumstatuetten.
Gotha, Herzogliches Museum.

Gotiker gehorchten viel mehr als die Renaissancemeister einer ausgleichenden Typik. Die Renaissance begann die Zersetzung des Kollektiven und die Vereinzelung der Individualität. Sie begann sie — denn sie konnte das entfesselte künstlerische Individuum nicht ohne weiteres auf den Boden stellen.

Die fünf Plastiker der Renaissance, die hier zusammen kommen, zeigen jeder eine individuelle Physiognomie. Diese

Physiognomien haben noch eine unleugbare Verwandtschaft — aber stärker als der Zusammenhang fesselt schon das einzelne. Es gibt Kunstwerke, deren Wert aus der Isolierung stammt. Das isolierte Kunstwerk beginnt in der Renaissance; — die fünf plastischen Akte geben die Illustration.

Der Doppelakt Meits gliedert sich am ehesten einem Gesamtstil ein. Die beiden Körper haben noch die spröde Leichtigkeit der gotischen Akte, einen leisen archaischen Zug: wohltemperierter Naturalismus hat die Formen freilich gefüllt und um Nuancen bereichert, die der fast boudoirmäßigen Zierlichkeit der Statuetten entsprechen. Frisur und Gebärde fixieren den Doppelakt pikant auf eine lokal und zeitlich bestimmte Modeära aus der Geschichte des Graziösen. Die beiden Menschen sind Deutsche des Humanismus; die bürgerliche Urbanität ihrer Erscheinung ist noch etwas von vorgestern und doch schon gelinde in die vornehme Gefährlichkeit der höfischen Renaissance eingelebt.

Dem jugendlichen Johannes aus der Schule des Sansovino*) (Abb. 67) scheint eine stark antikisierende Neigung innezuwohnen. Aber durch eine unverkennbare Sondernote, die sich mit Worten gar nicht fassen läßt, ist er Rinascimento im besten Sinn. Man mag dies Formengeheimnis preziös oder seelenhaft, spitzes Rokoko oder auserwählte Tugend nennen; jedes Wort besagt ein Teilchen, aber das Sammelwort fehlt. Wir berühren das Reich eines ganz persönlichen Formensinnes. Es ist mit diesem Knaben wie mit einer beliebigen Landschaft, die wir in einer ganz besonderen Beleuchtung gesehen haben — in einer jener Beleuchtungen, die sich nie wiederholen und darum so ahnungsvoll, so unvergeßlich sind.

Es gibt persönlichen Formensinn, der bei aller Individualität die Kraft hat, öffentlich zu sein. Jener Johannes ist eine unöffentliche Form. Der gefesselte Sklave Michelangelos (Abb. 68) ist öffentlich.

Im Mittelalter, im Altertum, im Orient war der Begriff des Stils ein öffentlicher Begriff. Die Renaissance begann ihn zu privatisieren. Michelangelos Sklaven sind unter den letzten

*) Schubring schreibt den Johannes 1905 dem jungen Michelangelo zu.

67. Schule des Sansovino: Der junge Johannes. Marmor.
Berlin, Altes Museum.

68. Michelangelo: Ein gefesselter Sklave. Marmor.
Paris, Louvre.

Denkmälern eines großen öffentlichen Stiles die gewaltigsten. Die Kreuzung ist unerhört. Es ist die Frage, ob je ein bildender Künstler es gewagt hat, diese Fülle des Affekts in eine für die Öffentlichkeit bestimmte Form zu bringen. Es ist die Frage, ob je ein Künstler es gewagt hat, dem Gebot der Neutralität, das für die dekorative Monumentalplastik Stilgesetz ist, mit dieser Kühnheit zu trotzen. Soviel ist sicher, daß eine Monumentalplastik nie persönlicher und zugleich allgemeiner sein konnte und sein wird, als dieser Sklave. Sind die allgemeinen Formengesetze der bildenden Kunst nicht etwas Herrliches, da Michelangelo, der Enkel vieler Jahrhunderte, der reliefmäßigen Monumentalfront, der flächigen Ruhe dieses Denkmals noch diese grenzenlose Macht geben konnte? Die allgemeinsten Stilmittel waren seit den Tagen des Apoll vom Piombino dieselben geblieben und werden stets dieselben sein. Den einzelnen Zeiten obliegt es, die äußersten Möglichkeiten dieser Stilmittel auszudenken. Daran ist nichts zu ändern. Wir bleiben gefesselt — auch wenn seit dem monumentalen Symbol des gefesselten Sklaven keiner Ebenbürtiges vollendet hat.

Es ist genug. Die Dinge sprechen am Ende durch sich selber. Besser als mit Worten wird das Wesen Donatellos und Pollajuolos mit irrationalen Empfindungen ergriffen. Nur ein Moment soll eigens hervorgehoben sein. Das ist die Orientierung der plastischen Form durch die Beihilfe des Lichts. Der vortrefflich bewegte Doppelakt Pollajuolos (Abb. 69) kommt als malerischer Lichtakt auch in der Reproduktion einigermaßen zur Geltung. Die Wiedergabe des David schädigt das Original — allein in instruktiver Art. Die Bronze erfordert eine ungleich größere Vorsicht bei der Aktbehandlung als der Stein. Auch die Steinform ist den Launen des Lichts nicht wenig unterworfen und es ist Sache der Formenkomposition, den Eventualitäten des Lichts zuvorzukommen. Die Bronze vollends, die diese Vorsicht nicht übt, wird durch das Licht und durch den Reflex, den die spiegelnde Metallfläche hergibt, unter Umständen zerrissen. Der David Donatellos (Abb. 70) hat in der Reproduktion unter der Brust eine allzusehr ringförmige Fremdform, die einen tatsächlichen Formenbefund durch einen ungünstigen Reflex

69. Antonio Pollajuolo: Herkules und Antäus. Bronce.
Florenz, Nationalmuseum.

70. Donatello: David. Bronce.
Florenz, Nationalmuseum.

fast karrikierend verwirrt*). Der rechte Arm und das rechte Bein sind in trübende Schatten gekommen und geraten so aus dem Zusammenhang der Ansicht hinaus. Die Ungunst der Aufstellung oder der Aufnahme kann derart ein Meisterwerk beeinträchtigen.

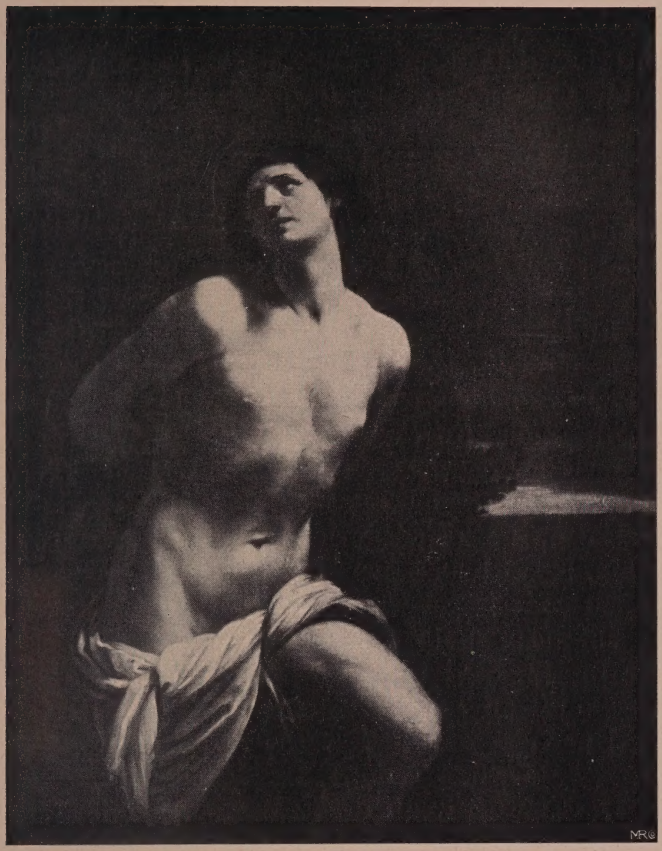
Allein der Lichtakt ist ein Problem für sich. Es führt über den im Sinn der historischen Kunstsprache verstandenen Bereich der Renaissance hinaus. Der Lichtakt erwuchs im siebzehnten Jahrhundert auf dem Boden Spaniens und Hollands.

Lichtakt und Realismus

Der luminaristische Akt ist seinem Ursprung nach nicht rein spanisch und nicht rein holländisch. Die italienische Hochrenaissance und das italienische Barock hatten noch Kraft genug, die mit der Ausbildung des malerischen Aktes begonnene Linie zu einem gewissen Abschluß zu bringen. Man mag an Correggio denken. Die Meister, denen es am deutlichsten gelang, sind die lästerlich unterschätzten Bolognesen und Neapolitaner. Es gehört in der Tat nicht viel dazu, Guido Reni unangenehm zu finden — nicht viel mehr als ein Minimum angeborener Abneigung gegen die widerwärtige Beliebtheit jener komödienmäßig ekstatischen Augenverdrehungen, allenfalls noch ein protestantisches Aber gegen lüsterne Heiligkeit und im Notfall ein wenig Lektüre in einem tugendlichen kunsterzieherischen Normaltraktat.

Mit einer süffisanten Überlegenheit läßt man den Maler auf der Seite, der Akte von Rang gemalt und es wahrhaftig verdient hat, daß ihm ein unbefangenes Empfinden für den eminenten dekorativen Wert seiner Akte zwei Plätze in der Salle carrée des Louvre eingeräumt hat. Die Reproduktion des Sebastian (Abb. 71) kann nur einen Hinweis bedeuten. Die Aufnahme, die unserer Abbildung zugrunde liegt, ist nicht orthochromatisch; sie hat darum sowohl luminare als rein malerische

*) Eine analoge, klar stilisierte Ringform entsteht auf der Brust des Christus durch Rippenspannung in der Kreuzigung Mantegnas vom Zenoaltar in Verona. (Fritz Knapp, Mantegna. Stuttgart bei der deutschen Verlagsanstalt. 1910. Seite 83.)



71. Reni: Der heilige Sebastian. Ölgemälde.
Paris, Louvre.

Wirkungen unterschlagen und damit beispielsweise die Modellierung der oberen Brusthälfte beträchtlich abgeflacht, den Schattenpartien Unreinheiten gegeben und Einzelformen einfach unterdrückt. Die Reniakte der Salle carrée besitzen in Wirklichkeit eine auffallende malerische Kraft — das Wort ist in einem ganz modernen, ganz materiellen Sinn, im Sinn robuster Pinselgebarung verstanden — und sie besitzen neben einer grossen Tonschönheit ein sehr gutes Verhältnis von Licht und Schatten. Man braucht sich nicht zu scheuen, bei dem Ringerpaar der Salle carrée an einen Corinth zu denken.

Caravaggios Amor (Abb. 72) ist der anzüglichste Hohn auf alle Schwierigkeiten der Form. Das Formproblem ist von der Frechheit eines Artisten zu ausgesuchter Komplikation gezwungen. Aber das Artistische kann seine Genialität haben und das Renommieren seine Diskretion. Es ist für das Publikum beschämend, wenn es nur den Clown, nur den Prahler sieht und nicht die in unendlicher Übung gewordene Malice. Caravaggio lacht und lachend bezwingt er das krauseste Problem — nicht ohne sich noch eine letzte Zurückhaltung aufzuerlegen, die das heimliche Spezialvergnügen des Künstlers bleibt. Er überläßt es uns, die kecke Spannung der Schenkelansätze, die gelinde Einknickung des rechten Beines, die hügeligen Details des Rippenkorbes, die Auswölbung des Brustkastenprofils — zur Rechten im Sinn des Aktes — und die schroffe Vertikalachse zu bewundern, die vom Ohr bis zum schiefgezogenen Nabel geht und dann noch andeutend in den rechten Oberschenkel überspringt, um sich in seinen Schatten zu verlieren. Während wir uns mit einer halb bewundernden, halb bedauernden Gourmandise auf diese sublimen Scherze einlassen, ist der Künstler längst im Begriff, links und rechts von der Achse die Formenmassen auszubalanzieren und den ganzen Komplex mit der Hilfe der Flügel und des dichten Schattens, in dem er raffiniert den linken Arm des Cupido verbirgt, für den Gesamteindruck abzurunden. Der Künstler weiß: das ist Bravour — äußerste Bravour. Aber er bildet sich nichts darauf ein. Er gibt sie preis. Das ist der eigentümliche Hintersinn dieser Formenwelt. Sie gilt sich nichts. Sie ist das Werk eines blagueurs und das ist ihre Noblesse.

Caravaggio ist etwas wie das Ende des Aktes. Er ist ein Untergang. Er ist der Sohn einer heiklen Zeit. Aber die Geschichte ist produktiv und sie erzeugte Künstler, deren Werke die Kellerlichteffekte eines Caravaggio wie etwas Unentwickeltes verdrängen. Die raffinierteste Reflexion einer Zeit ist der nächsten immer wieder naiv.

Greco zeigte, daß man die Probleme des Lichtakts ganz anders anfassen kann. Reni und Caravaggio sind neben ihm von primitiver Steifheit. Sie behandeln das Licht als einen Effekt neben andern. Greco verehrt das Licht wie den Sinn und die Heiligung der Dinge. Darum wurde er groß.

72. Caravaggio: Amor. Ölgemälde.
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

Er kam von Tizian. Er kannte also das Wesen des Malerischen. Um die Wende des sechzehnten Jahrhunderts schuf er in Spanien. Das Land sah anders aus als die liberale Mißbilligung uns aufs Ungefähr glauben macht. Die Inquisition ist ohne Zweifel eine Scheußlichkeit gewesen; aber sie hatte wenigstens annähernd die Größe des punischen Molochkultus, den Flauberts Salambo beschreibt. Die empörte Bewunderung, die wir den Hekatomben des karthagischen Götzendienstes weihen, ist auch dem spanischen Stil der Gegenreformation billig.

Dieser Stil war nicht der Stil der Mumien. Er war der Stil einer rasenden Inbrunst. Künstler wie Greco, Velasquez, Ribera hätten in einem faulen Zeitalter nicht wachsen können.

Für die Malerei hatte die glühende Temperatur jenes Zeitalters geradezu eine revolutionierende Bedeutung. Das Licht hatte für diese Malerei nicht mehr den engen Wert eines Mittels, das man hinzuzählt oder abzieht. Das Licht wurde das klassische Mittel zur Orientierung der Formen. Sieht man Grecos Auferstehung (Abb. 73) rein auf ihren dekorativen Gesamtwert an, so entdeckt man ein wohlgeordnetes Gewebe von Lichtbändern, die einen dunklen Grund flüssig ornamentieren. Das Bild dieser Akte ist wie ein bewegter Wasserspiegel, der barocke Lichter zurückwirft. Die Einzelform mußte versuchen, in diesem Total zur Geltung zu kommen. Sie vermochte es natürlich nicht in dem Maß, in dem sich die Einzelform bei einem Gotiker oder etwa noch bei Rubens durchsetzt. Die Akte Grecos können, da sie mit ungeheurer Energie den absoluten Wert des Lichts behaupten, der Einzelform unmöglich einen andern Wert lassen, als den eines relativen, schwankenden Phänomens.

Die Spanier, die nach Greco kommen, haben seinen luminaristischen Zelotismus nicht mehr erreicht. Allenfalls mag man Murillos vortrefflichen Kinderakt (Abb. 74) noch auf diese Linie setzen. Aber dieser Akt ist doch etwas anderes. Das Licht ist bei dem Murilloakt nicht dermaßen mit Metaphysischem durchsetzt. Die Beziehung zur Helle des Himmels hat bei ihm nicht das großartig Halluzinatorische; sie ist liebenswürdiger, harmloser. Das Sfumato, mit dem Murillo das Licht zu verschleiern pflegt, ist nicht umsonst eine Liebhaberei des Rokoko —

73. Theotokopulos genannt el Greco: Die Auferstehung. Ölgemälde.
Madrid, Prado.

74. Murillo: Das auf dem Kreuz schlafende Jesuskind. Ölgemälde. Madrid, Prado.

zum Beispiel der Kallirrhoe Fragonards. Der Kinderakt gibt von der Lichtempfindlichkeit Murillos eine etwas zu günstige Vorstellung. Murillos Kinderakt hat auch ein wenig von der genrehaften Süßigkeit, die den Künstler allen Engländerinnen so lieb und wert macht. Aber dies Wenige ist auffallend begrenzt. Der Kinderakt hat ein Recht, als realistische Leistung angesprochen zu werden.

Dies eben ist eine für die Gesundheit der Entwicklung entscheidende Neigung der Lichtmalerei gewesen, daß sie der Wirklichkeit nicht auswich. Selbst Murillo, der das Schöne zu einer fast blutlosen Abstraktion verdünnte, suchte Wirklichkeit. Er fand sie da, wo sie am unmittelbarsten mit sich selber eins ist — im Volk. Er malte Proletarierbuben.

Wir wollen die nachdenkliche Tatsache feststellen: die Lichtmalerei war in ihren stärksten Proben Volksdarstellung. Eine kastrierte Ästhetik, die sich selber mit Hochgefühl idealistisch nennt und dabei die Dummheit macht, sich auf Schiller und Goethe zu berufen, würde sagen, die Lichtmalerei habe das

75. Ribera: Martyrium des heiligen Bartholomäus. Ölgemälde.
Madrid, Prado.

Häßliche gesucht. Dies Zitat soll hier zur höheren Deutlichkeit dienen.

Den sozusagen häßlichen Lichtakt malte mit mutiger Einseitigkeit vor allen Ribera. Es ist nicht ganz gleichgültig, daß er von Caravaggio bestimmt war. Aber Ribera entwickelte sich zu einer schrofferen Eigenart. Eins seiner Felder war die realistische Darstellung des greisenhaften Aktes. Der Akt des Heiligen (Abb. 75) ist der Akt eines älteren neapolitanischen Hafenarbeiters: zugleich muskulös und abgenutzt, zugleich entwickelt und kantig, rebellisch und mißbraucht.

Zehn Jahre machten in der Zeit jener glorreichen Ent-

wicklung einen Unterschied. Als Velasquez seinen Lichtakt malte, hatte man nicht mehr nötig, sich von Caravaggio beeinflussen zu lassen. Rembrandt war aufgestanden. Neben dem Mars des Velasquez erscheint Riberas Heiliger fast ebensowenig als Lichtakt wie Caravaggios Amor. Aber der Velasquez (Abb. 76) ist in jedem Zug einen Rembrandt wert. Nicht allein, daß Velasquez realistisch in dem Gott das Modell — den spanischen Unteroffizier — betont; nicht nur, daß er blankes Metall — den Helm, den Schild — herbeischafft, um die Form mit Lichtspielen zu orientieren. Die Bedeutung des Aktes ist allgemeiner. Er ist im Sinn Rembrandts ein vollkommener Verzicht auf die Form als Ding an sich, ja selbst Verzicht auf den Eigenwert des Malerischen. Die Relation des Lichts beherrscht den ganzen Akt. Die Form ist nicht mehr Zweck: sie ist eine Daseinsart des Lichts. Die Farbe, die Pinselführung hat nicht mehr Eigenbedeutung: sie sind Mittel der Lichtentwicklung. Der Akt ist organisierter Glanz; alles andere ist sozusagen mediatisiert, zu dienendem Wert gemacht.

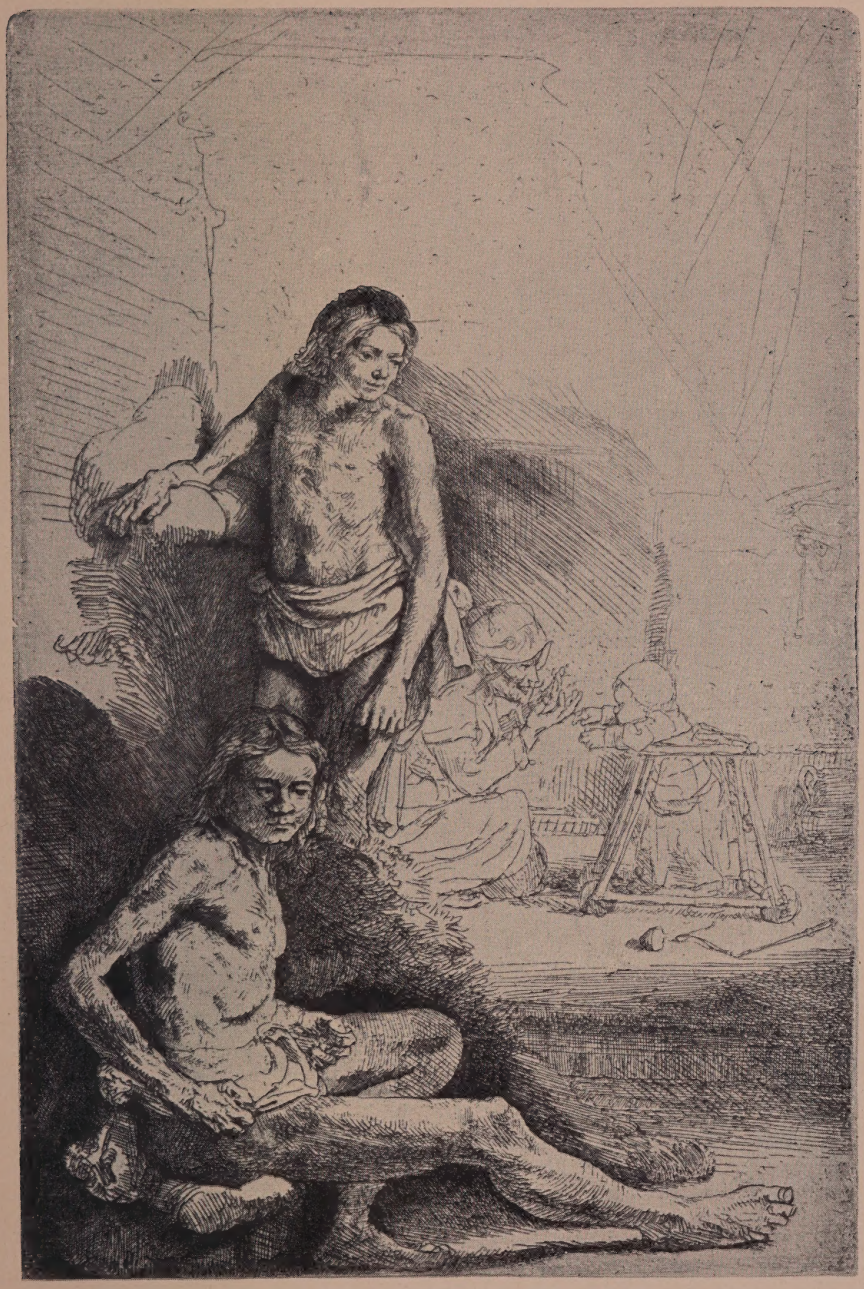
Von diesem Velasquez zu Rembrandt ist nicht einmal mehr ein Schritt; die beiden sind eins.

Zuzeiten neutralisiert Rembrandt den realistischen Zweck gegen den Angriff des Lichtes. Dann entstehen Formen, die der Schönheit des Gewöhnlichen einen ganz unmittelbaren Ausdruck geben. Das geschieht zum Beispiel in dem Rückenakt einer Frau (Abb. 77). Aber auch hier empfindet man den Lichtmaler. Er hat seine eigene Art zu umreißen. Der Umriß ist nicht silhouttenmäßig scharf, sondern flüssig; er taucht in der Formenmasse unter, löst sich auf, bekennt seine Bedingtheit. Ohne luminaristische Akzente ist dieser mächtige Akt das Werk eines Lichtmalers.

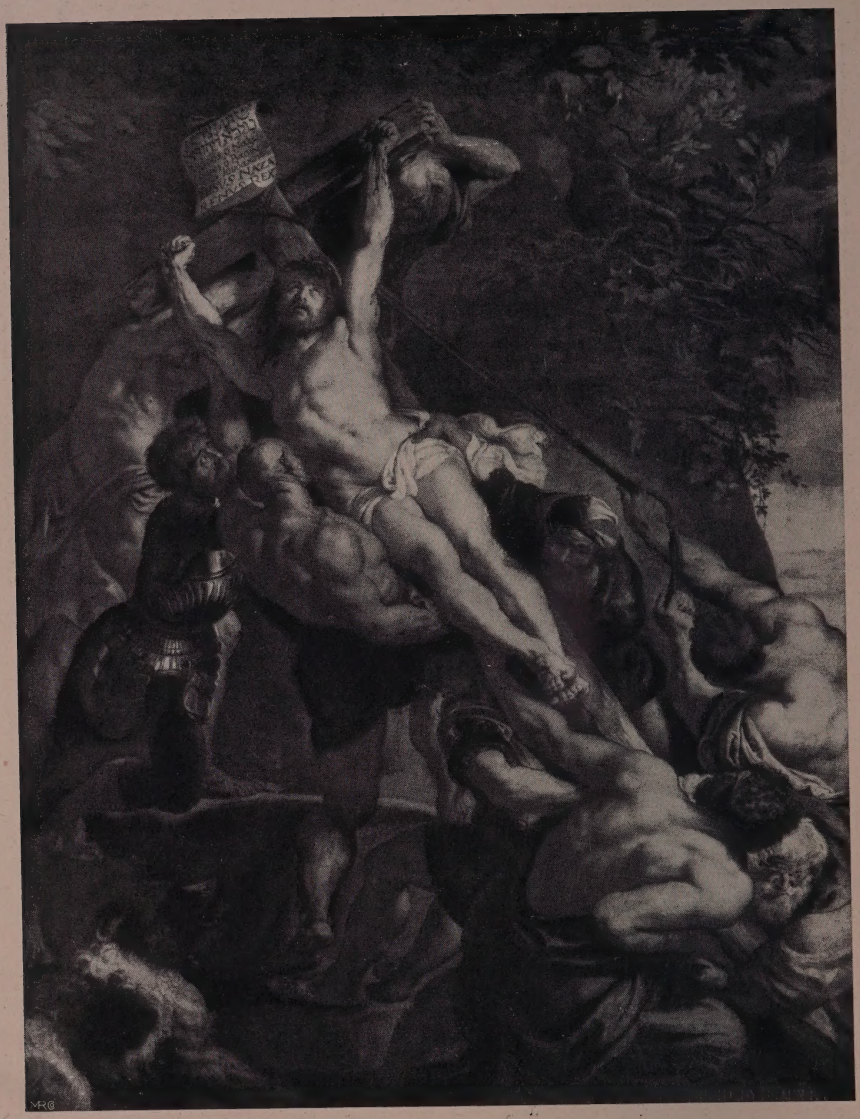
Der Lichtmaler Rembrandt organisiert auch die Sprache der Radierung neu. Die Radierung ist ihm Strich, nicht Linie. Allein das war der Stich auch bei Dürer. Das Neue ist dies: die Nadel soll wohl fixieren, aber zugleich die Beweglichkeit, das Momentane, auch in der Dauer immer Plötzliche des Lichts suggerieren. So gerät die Nadel Rembrandts in sensible Unruhe. So erzeugt sie etwas Besonderes, Paradoxes. Sie findet für die Nervosität der Lichtphänomene Formeln von wunderbarer Festig-

76. Velasquez: Mars. Ölgemälde.
Madrid, Prado.

77. Rembrandt: Aktstudie. Handzeichnung.



78. Rembrandt: Männer-Akte. Radierung.



79. Rubens: Die Aufrichtung des Kreuzes. Ölgemälde.
Antwerpen, Kathedrale.

80. Rubens: Putten. Ölgemälde.
Wien, Hofmuseum.

keit — gleichsam das algebraische Mittel aus allen Extremen der formenauflösenden Unruhe des Lichts. Sie findet den Moment, in dem das Licht zum Relief wird. Danach gestaltet sie die Komposition der Aktformen. Die Interessen des Lichts und des Reliefs werden in einem Maß gleichbedeutend, das einem Aktblatt Rembrandts den Kompositionswert eines antiken Reliefs verleiht. (Abb. 78.)

Rubens bedeutet in diesem Zusammenhang eine besondere Synthese. Sie ist höchst weltbürgerlich. Sie übernimmt den Kultus der Muskulatur, den die barocken Nachfolger Michelangelos eingeführt haben. Sie erstreckt diesen Kultus unbedenklich auf die plebejischen Akttypen, die um das Kreuz herumgeordnet sind, und unbedenklich auf die aristokratische Gestalt des Christus. (Abb. 79.) Sie treibt die Form mit bildhauerischer Kraft heraus und drängt die Form mit gewaltig malender Leichtigkeit durch flüssige Töne, durch deckende Schatten oder übertrumpfende Lichter wiederum in die flächige Einheit des

81. Rubens: Andromeda. Ölgemälde.
Berlin, Gemäldegalerie.

dekorativen Altarblattes zurück. Sie offenbart die grausame Wollust dieser fürchterlich zerrenden Henkerathletik und die beherrschte Qual im luxuriösen Körper des Jesus. Sie wagt die Karrikatur neben der Gemessenheit, den Rüpel neben der Tragödie. Sie ist bei allem eine unbedingte Einheit. Sie ist die Quintessenz der europäischen Kunst des sechzehnten und des siebzehnten Jahrhunderts: ein Orchester, das den dekorativen Wert des nackten Menschen noch einmal zu einem höchsten Ausdruck bringt.

Dieser Ausdruck sollte ein christlicher Kultuswert sein. Dafür besaß er aber eine allzu üppige Lust am Fleisch. Die Kunst ist Sinnlichkeit. Aber irgendwo ist sie doch notwendig mit dem Ganzen des Lebens verknüpft. Oder ist es vielleicht umgekehrt? Wie dem auch sei — der sinnliche Wert emanzipierte sich alsbald ganz vom Religiösen und diente dann nur sich selber.

Das Dixhuitième

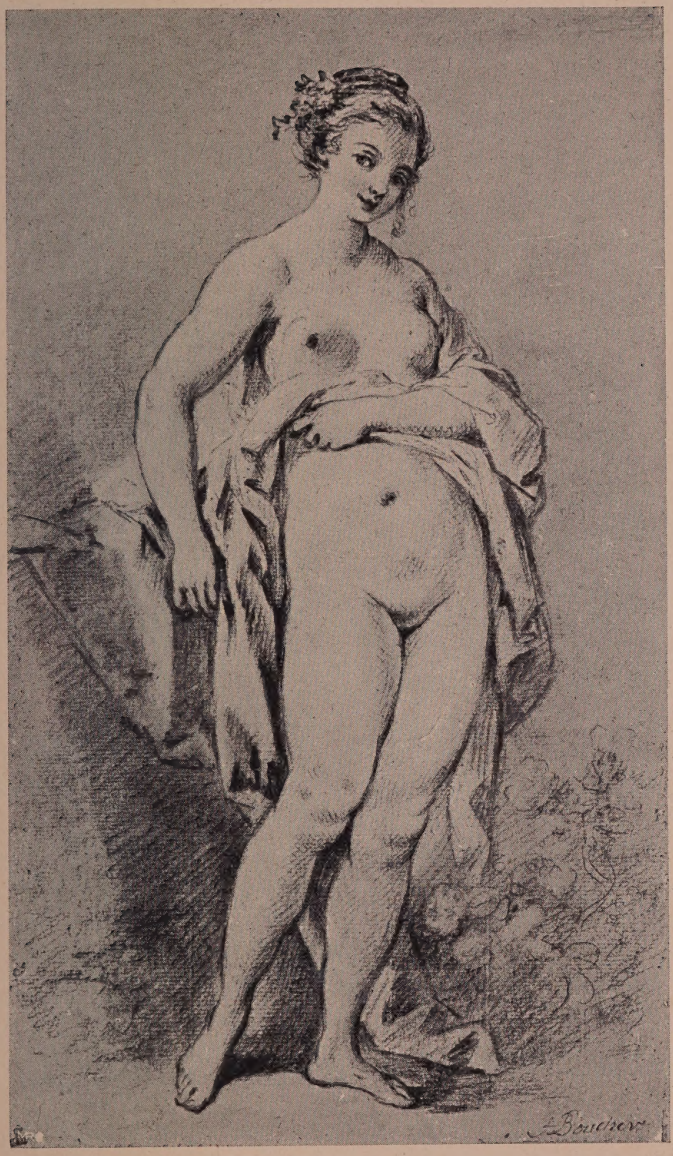
Das reizende Reliefgedränge der Rubensputten (Abb. 80) und die verschwenderische Sinnlichkeit des Frauenaktes (Abb. 81) leiten unmittelbar in den Stil des Rokoko hinein, der von Rubens bis in die letzten Nuancen der Gouachekleinmeister und der Buchillustration abhängig gewesen ist.

Die Sinnlichkeit der bildenden Kunst hat ihre eigene Schwerkraft. Sie wird immer die Neigung haben, sich bindender metaphysischer Voraussetzungen zu entledigen und nur sich selber darzustellen. Sie muß sich dabei stofflich machen. Sie muß sich substanzieren. Das gelingt ihr auf die Dauer nun und nimmer durch Einstellung auf Seelenwerte, die ihren Ursprung im Begriff oder im sittlichen Empfinden haben. Das gelingt ihr nur, wenn sie sinnliche Güter freisetzt. Die höchste Potenz alles Sinnlichen ist aber die Liebe. Nur ein einziger Philosoph hat die Liebe gefeiert — Ludwig Feuerbach. Aber alle großen Maler haben irgendwie die Liebe gemalt. Die Gotiker malten den Sündenfall. Die Venezianer malten ihre indolenten,

82. Watteau: Das Urteil des Paris. Ölgemälde.
Paris, Louvre.

dennoch heißen Patrizierinnen. Die Maler des achtzehnten Jahrhunderts malten ihre kleinen Frauen und ihre kleinen liaisons dangereuses. Das vollste Bildnis der Liebe ist überall der Körper der Frau.

Rubens ist grandios, auch wenn er spielt. Von allen Fran-

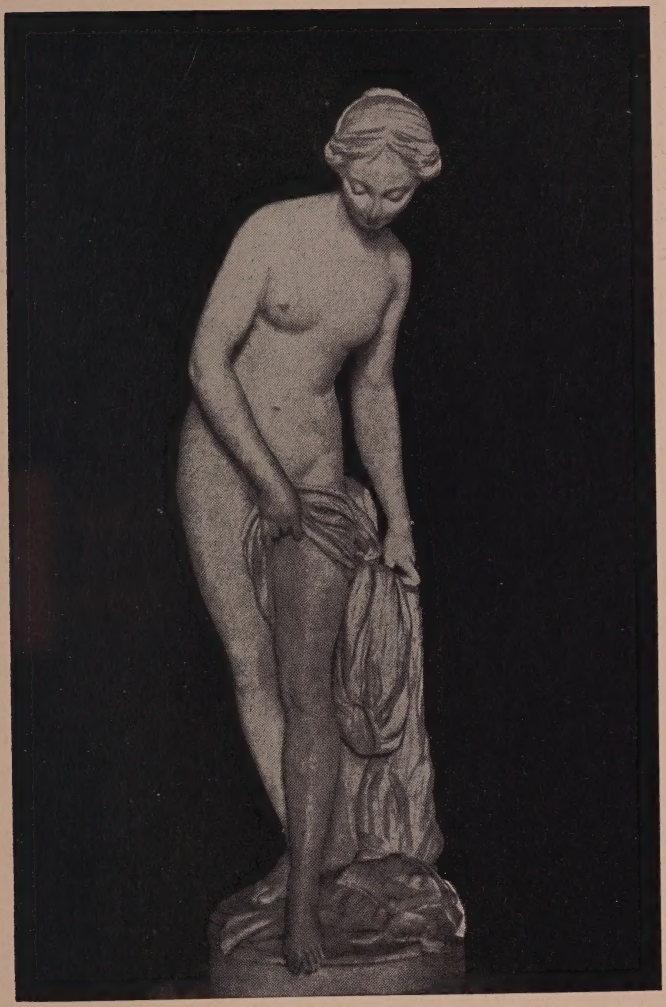


83. Boucher: Akt. Crayon-Manière-Blatt von Demarteau nach einer Handzeichnung.

84. Boucher: Jupiter und Kallisto. Kupferstich von Gaillard.

zosen des achtzehnten Jahrhunderts ist ihm Watteau darin am nächsten — er, der bei Claude Audran im Luxembourg die Galerie Medici und andere Werke des Meisters sehen und nach Lust abmalen durfte. Der Rückenakt der Venus aus dem Parisurteil Watteaus (Abb. 82) ist der bare Rubens — ein wenig vielleicht nach der Richtung van Dycks gemildert und jedenfalls ganz in den Déshabilléstil der Régence übersetzt. Aber Rubens ist das Stärkste daran. Trotz der elfenbeinernen Zierlichkeit des Köpfchens, das der Situation so animalisch sicher ist, trotz der ballettmäßigen Galanterie der Taille, trotz der pariserischen Verleugnung alles Erdenschweren an der Erotik hat diese Frau, dieses Weibchen in der Nacktheit etwas Pompöses: etwas von dem kolossalen Auftrieb der Nacktheiten des Rubensstils. Watteau ist nicht umsonst aus den Katastrophen des grand style hervorgegangen, der das klassische Jahrhundert Frankreichs beherrscht hatte.

Boucher gleicht sich der Rubensart zuweilen mit Affektion an. Das zeigt ein Blick auf das Kreidemanierblatt Demar-



85. Falconet: Badende. Marmor.
Paris, Louvre.

teaus nach Boucher, das zwischen der strotzenden Erotik des Vlaamen und der sentimentalisierenden Zufallsdekolletage des kundigen Greuze die Mitte hält (Abb. 83). Bouchers Verhältnis zu Rubens ist minder überzeugend und großartig als das Watteaus. Aber es ist immerhin da. Es ist auch in dem außerordentlich stark komponierten Doppelakt (Abb. 84). Er ist im Ganzen natürlich etwas anderes als Rubens. Palma Vecchio setzt der heidnischen Schönheit seiner Frauen ein Denkmal, das sich — am meisten durch die unglaubliche Würde des Gruppenkonturs — selber schützt. Rubens greift triebhaft, faunisch zu. Bouchers Komposition schmilzt die Akte in einer Weise ineinander, deren Inbrunst man obszön nennen würde, wenn das Wort nicht die Farbe der Unreinheit bekommen hätte. Der Akt ist bei Boucher Nervensentiment. Er ist vergeistigt — und macht den Geist dafür zum schwärmenden Sklaven aller erdenklichen sensualistischen Spezialitäten aus dem Paris, das sich zwischen Meursius und Rousseau, zwischen den französischen Aretins und Diderot bewegt.

Fragonard ist, mag er gleich besonders stark an Rubens gemahnen, eine wesentlich andere Note als Watteau und Boucher. Das blühende Geschöpf in den Kissen (Abb. 125) ist allerdings noch sehr Flirt mit dem Nackten — und darum noch Rokoko im Sinn Bouchers und anderer maîtres de plaisir. Aber in den Flirt mischt sich bereits der drollige Gesundheitskult des Stils Louis seize. Watteau, Boucher, Fragonard hatten jeder seine Art, sich mit Rubens auseinanderzusetzen. Watteau pflegt die bacchantische Kurve des Rubens, Boucher das Provokante; Frago, der galante Frago, der hinter den Kulissen der Oper mit den neugeadelten Herren der Hochfinanz zusammenzustoßen pflegt — Frago kultiviert just die Gesundheit des Rubensstils. Pourquoi pas? Er liebte die süße kleine maternité, die in den siebziger Jahren des Dixhuitième Mode wurde, die heureuse fécondité und andere sozialethische Sports, die das junge Bürgertum in den Stil des Ancien régime hineinbrachte und mit denen die sterbende Feudalität ihre letzten Liebesfreuden würzte. So ist der unschätzbare kleine Akt der Salle Lacaze zu sehen. Frankreich war sehr verliebt und kannte alle Intimitäten der erforderlichen Technik. Aber Frankreich ist nicht zu er-

86. Houdon: Diana. Bronce.
Paris, Louvre.

müden und kehrt jederzeit mit einer großen Geste zur Natur zurück.

Und in der Tat — ist dieser Akt nicht kräftig gewölbt und mit heiterer Breite gemalt wie die kernige, dennoch vornehme Gesundheit der Pfirsiche Chardins?

Das achtzehnte Jahrhundert war eines der reichsten Zeitalter, die der Menschheit beschieden worden sind. Es hat nicht bloß den feinen Tanzpas der Badenden Falconets (Abb. 85) hervorgebracht, sondern auch die herrlich hochmütige, göttlich federnde Straffheit der eilenden Diana Houdons (Abb. 86). Es schuf nicht nur die reizenden Terrakottanymphen Clodions (Abb. 87), die in Vitrinen und auf Salonpiedestalen von Meissonnier daheim sind, sondern auch den sehr unakademischen Naturalismus, mit dem der nackte Voltaire Pigalles (Abb. 99) die palmenbestickten grünen Fräcke der Académie française verblüfft — sie umhüllen nicht lauter Titanenglieder. Und das Dixhuitième gab endlich dem Klassizismus der großen Revolution und des Empire ein gewisses Lächeln mit, das ihn vor Langeweile schützte.

87. Clodion zugeschrieben: Bacchantin. Terracottastatuette.

Es wäre eine undankbare Aufgabe, das gerade an den herzbewegenden Grazien Thorwaldsens nachzuweisen (Abb. 88). Es ist im Ernst etwas schwer, gegenüber so viel Schönheit nicht malitiös zu sein und die despektierliche Erinnerung an den Konditor geziemend in ihre Schranken zu weisen. Diesen Thorwaldsen hatten Raffaels Grazien nicht verdient.

Aber auch die anderen Heroen des klassizistischen Aktes erfreuen nur mit Bedingungen: David, Girodet, Gérard, Guérin.

88. Thorwaldsen: Die drei Grazien. Marmor. Hochrelief für das Grabmal des Malers Appiani in Mailand.

Der Klassizismus hat vielleicht nur einen einzigen großen Aktkünstler hervorgebracht — das wäre Prudhon. (Abb. 89.) Wir reden hier vom Akt und nicht vom Porträt, nicht einmal von der Historie. Als reiner Aktkünstler hat Prudhon unter allen Zeitgenossen die stärksten Beziehungen zu den unverdächtigsten der Renaissancemeister. Prudhons Akte haben etwas von der bedeutenden Art der Künstler, denen er nachwollte — Leonardos und Cor-

89. Prudhon: Aktstudie zu einer Allegorie über Liebe und Freundschaft. Handzeichnung.

reggios. Dennoch muten sie persönlich an. Und das ist vielleicht das Gran Rokoko, das ihnen blieb und das die Vorbilder geschichtlich in solchem Maß nicht besitzen konnten. Prudhon ist noch aus einer starken Zeit französischer Malerei hervorgewachsen. Darum sind seine Akte das edelste Symbol der Aktkunst des älteren Klassizismus.

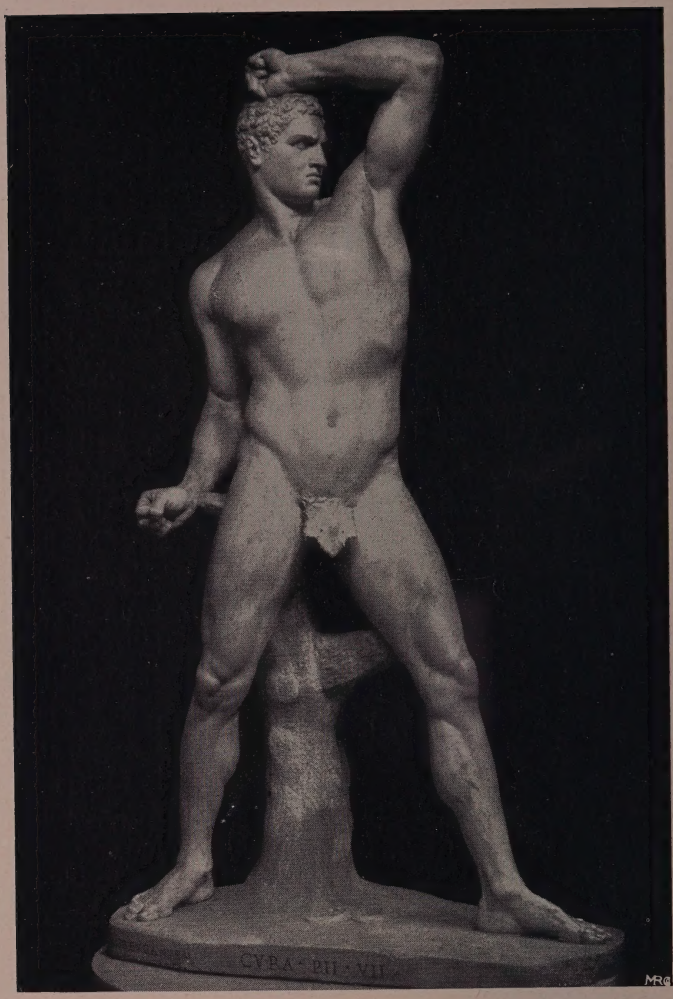
So wirken große Perioden noch in Zeitaltern, in denen sie verboten werden. Und die Geschmackspolizei merkt selten etwas davon.

Die Plastik des neunzehnten Jahrhunderts

Den Begriff der Renaissance werden wir nicht wieder los. Diese Tradition ist etwas Allzufestes. Was einmal in diesem Maß kulturgeschichtliche Tatsächlichkeit geworden ist, wirkt nach und bindet irgendwie noch die spätesten und eigenwilligsten Geschlechter. Wir erleben das Erstaunliche, daß die Kultur des Rokoko, eine der stärksten, originalsten, selbstbewußtesten Kulturen, die je gewesen sind, den Anspruch auf den grand style außerhalb ihrer eigenen Grenzen zu verwirklichen sucht. Fragonard besucht jene französische Akademie zu Rom, die der auch im Künstlerischen großzügige Merkantilismus Colberts gegründet hatte. Gabriel de Saint-Aubin, einer der rassigsten Zeitrealisten des Rokoko, bewirbt sich mit Selbstverachtung um den Prix de Rome, und der Graf Caylus, der Freund der Pariser Hallen, der Radierer demokratisierender Zeitsujets, legt sich mit heimlicher Begeisterung ein archäologisches Museum an. Man kauft die Kleinmeister — aber den Lorbeer erhält das sozusagen ernste mythologische Gebaren Vanloos.

Wenn das am grünen Holz geschah, was sollte dann am dürren werden? Und es war dürr — das beginnende neunzehnte Jahrhundert.

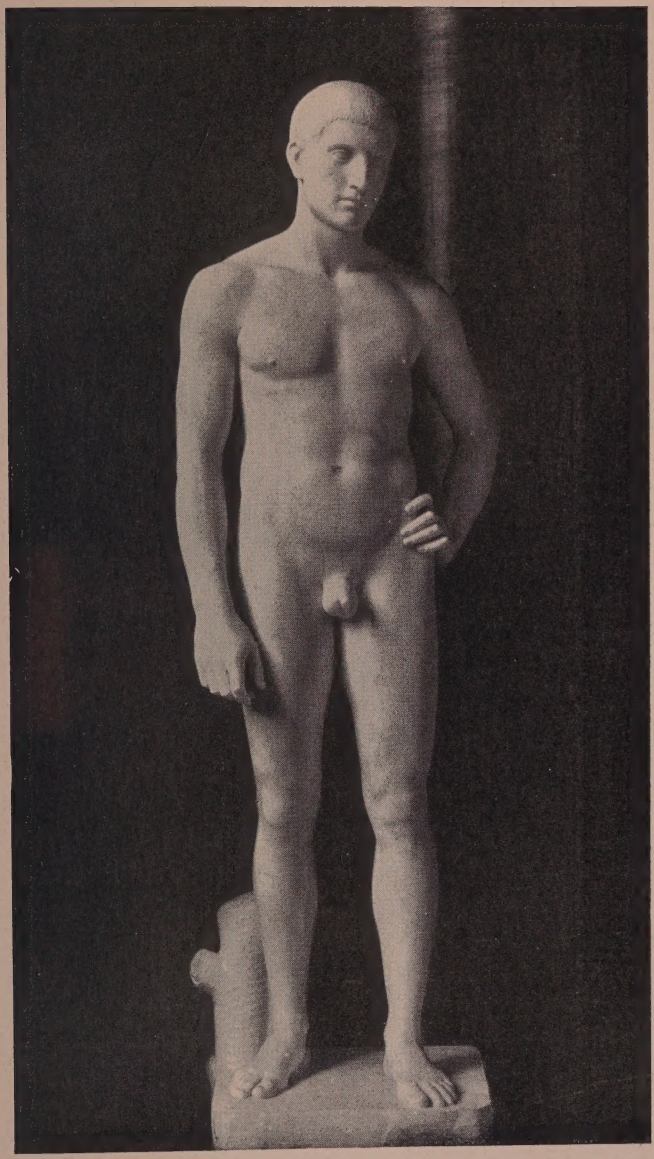
Canovas Kreugas (Abb. 90) ist nicht umsonst cura Pii septimi entstanden. Er ist das typische Stildenkmal jener Restauration, die auch den Jesuitenorden und die umgeworfenen Throne der Angestammten wieder herstellte — und die ganze Antike wie ein einziges großes Feigenblatt benutzte, hinter dem sie die lebende Nacktheit mit feierlicher Prüderie versteckte. Canova ist konservative Renaissance. Es ist kein Zweifel, daß er und Thorwaldsen bedeutende Begabungen waren — aber diese Bedeutung war leider mehr potentiell, nicht wirklich ausgelöst. Das lag am allgemeinen Kulturstil der Zeit. Die Ge-



90. Canova: Der Faustkämpfer Kreugas. Marmor.
Rom, Vatikan.

sellschaft jener Periode war unproduktiv; sie konservierte. Diese Stimmung beherrschte auch die Künstler. So wurde der Akt des Faustkämpfers eine ehrfürchtige Reproduktion des antiquarischen Inventars — soweit man dieses Inventar verstand.

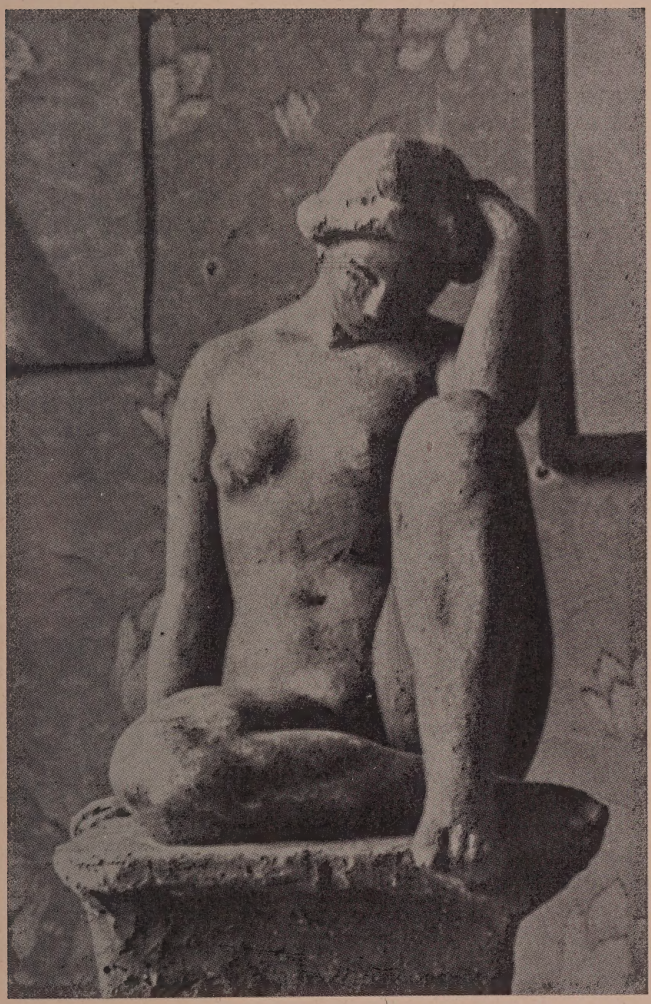
Wenn der Begriff der Renaissance einen lebendigen Wert



91. Hildebrand: Jüngling. Marmor.
Berlin, Nationalgalerie.

haben sollte, so mußte das Unfreie, Buchstäbliche daraus verschwinden. Die Kunst Hildebrands bedeutet die Emanzipation der Plastik von den Folgen der Winckelmannästhetik. Es gibt nicht oft einen so klaffenden Unterschied zwischen zwei Kunstwerken wie den zwischen Canovas Kreugas und Hildebrands nacktem Jüngling (Abb. 91). Eine Auffassung muß unendlich seicht sein, um diese beiden Werke unter der gemeinsamen Kategorie des Klassizismus zu vereinigen. Das Antike ist zwar in beiden Werken. Aber es ist grundverschieden ausgedrückt. Der Gegensatz ist ungefähr so groß wie zwischen Photographie und Bild. Hildebrands Jüngling hat gegenüber dem Canovaakt einen unverkennbaren zeitgenössischen Zug, einen starken Ton von fin de siècle. Canovas Ringer ist bei allem entzückten Nachempfinden der quasiantiken Form ein — will man es roh sagen — Produkt des leblosen Stumpfsinns. Der Jüngling Hildebrands ist das Werk einer Auffassung des Nacktplastischen, die letzten Endes ganz sich selber gehört — so gut wie etwa ein Werk Maillols, dessen Klassizismus für viele wohl mehr Gegenwart enthalten mag als Hildebrand, ohne aber in Wirklichkeit wesentlich moderner zu sein (Abb. 92). Unzweifelhaft setzt sich Hildebrand bewußt, ja systematisch den Einwirkungen der Antike aus. Aber er tut es nie auch nur im mindesten in der Art des römischen Nachahmers der Kaiserzeit oder des Kirchenstaats. Hildebrand ist ein Künstler der lebenden Gegenwart. Zur Renaissance und zum Barock steht er nicht minder unabhängig. Begas brachte es in seiner besten Zeit nie sehr weit über den Nachahmer des Barock hinaus. Hildebrand übersetzt die Probleme der Renaissance und des Barock in eine Zeitsprache unserer Jahre. Es wäre für ihn eine Unmöglichkeit, den kleinen segnenden Christus des Fiammingo zu schaffen (Abb. 93). Er läßt diesem köstlichen Barockstück neidlos die schwungreichere Kurve — allein er schafft mit dem kleinen Flötenbläser (Abb. 94) nicht etwa bloß einen graduell stilleren Typus, sondern ein Ding von eigenartig beruhigter Grundsätzlichkeit, das für ein gründliches Hinsehen kaum zu verwechseln ist.

Eine historische Nuance mag man in Hildebrands Kunst — wenn man schon gar nicht anders kann — immerhin finden. Aber diese Nuance ist nicht Eklektizismus. Sie stammt aus



92. Maillol: Weiblicher Akt.

93. Duquesnoy genannt il Fiammingo: Segnender Christusknabe. Holz.
Paris, Musée Cluny.

einer ungemein beharrlichen Neigung zu ganz elementaren Problemlösungen aus der Antike und der Renaissance. Hildebrand liebt diese Perioden nicht archäologisch; er liebt sie aus einem starken persönlichen Formbedürfnis, das ihm früher zu eigen war als alle Historie. Sein Formensinn bedarf kaum der Bestätigung durch das Geschichtliche. Seine Freude an Werken der Vergangenheit ist eine freie Wahlverwandtschaft des Mannes, der mit einer unser ganzes Zeitalter veredelnden Sicherheit die grundlegenden Probleme der Formgebung revolu-

94. Hildebrand: Flötenbläser. Bronce.

tionierend zurückeroberte — die großen Probleme reliefmäßiger Übersichtlichkeit, der Überwindung des Details, die Probleme des plastischen Zusammenschlusses und der dekorativen architektonischen Angliederung.

Hildebrand ist Epoche. Das lernt man glauben, wenn

man die Plastik des Jahrhunderts überblickt. Man begreift es zum Beispiel gegenüber der Psyche Volkmanns (Abb. 95). Das Werk ist neben Hildebrand wirklich nur der Anschein des Stils. Der Naturalismus ist schließlich nicht durch stilistische Modellposen zu überwinden. Bei dieser Plastik handelt es sich zwischen Stil und Naturalismus — benennt man die Sache mit einer etwas ungerechten Rücksichtslosigkeit — um ein pures Additionsverhältnis. Der plastische Ungeschmack Klingers ist mit dem plastischen Takt Hildebrands nun und nimmer zu versöhnen. Es gibt hier nur ein Ja oder ein Nein. Volkmann versucht — trotz seiner Ehrfurcht vor Marées — den Kompromiß. Seine künstlerische Kraft würde diesen Kompromiß selbst dann nicht wahrscheinlich machen, wenn sie ihre sehr beträchtlichen Ausmaße verdoppeln könnte.

Volkmann wirkt neben Hildebrand wie eine Illustration neben einem Denkmal: bewegter, wenn man will, doch sicher im Bewegten ungroß. Das Bewegte ist eine besondere Kategorie der Plastik des vergangenen Jahrhunderts — und mancher verfiel dabei unvergleichlich mehr ins Genremäßige als der Buntstil Volkmanns. Die Überlegenheit Hildebrands über Künstler wie Rude, Carpeaux und Klinger — der das Kleinliche durch Pathos nicht größer machte — ist außer Frage. Aber damit ist anderseits nicht gesagt, daß die plastische Entwicklung über Hildebrand nicht mehr hinaus könnte. Die Kritik findet an Hildebrand zuzeiten etwas, das sie je nach dem Maß ihrer Feinheit verschieden bezeichnet: die einen reden von klassizistischer Kühle — die anderen von Langweile. Und selbst einer der berufensten Kunstbetrachter unserer Zeit, der die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst mit unerreichter Eindringlichkeit gesehen hat, kommt über den Fall nicht hinweg: in einer paradoxen Wallung ruft er nach einem Genie, in dem sich das besänftigende Empfinden Hildebrands für das plastisch Zulässige mit dem explosiven Temperament seines Widerspiels, Rodins, verbinde.

Die Verbindung müßte etwas Michelangeleskes ergeben. Sie hat sich bis jetzt nur auf getrennten Linien vorbereitet. Sieht man den Fischerknaben Rudes (Abb. 96) und den Tanz von Carpeaux (Abb. 97) oder die Badende Klingers

95. Arthur Volkmann: Psyche. Marmor.

96. Rude: Neapolitanischer Fischerknabe. Marmor.
Paris, Louvre.

(Abb. 98) in diesem bedingten Sinn sub specie aeternitatis, dann werden diese etwas kleinen Dinge gleichsam künftiger Größe teilhaftig. Und so werden sie auch gerechter beurteilt. Wenn man von Hildebrands Größe kommt, ist man geneigt, den konzilianten Realismus Rudes ein wenig widerwärtig zu finden: das ganze Leben scheint zu engeren Formaten einzuschrumpfen. Und Carpeaux wirkt neben Hildebrand einigermaßen wie Variété neben Sophokles. Aber das Exzentrische gewinnt zuletzt doch auch seine eigene Bedeutung. Es ist zwar sicher wider das beste Wesen der Bildhauerei, sie mit diesem malerischen Überschwang zu behandeln. Aber weshalb nehmen wir das Werk nicht auch einmal um seiner Absichten willen an? Es ist immer fesselnd zu sehen, wie der unglaublich geschulte gallische Realist mit dem Problem eines

97. Carpeaux: Der Tanz. Vergoldete Bronce an der großen Oper in Paris.

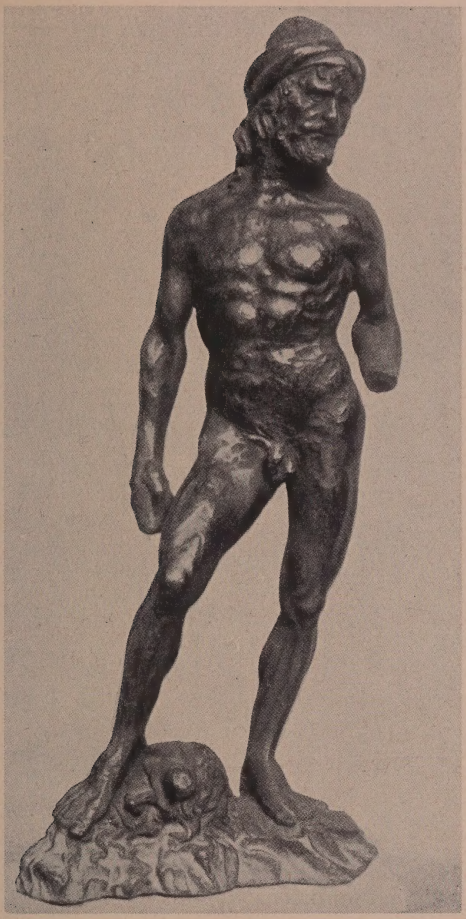
malerischen Reliefs fertig wird. Le sel gaulois ist auch hier etwas Imponierendes. J'ai tout ce qu'il faut — mon petit coco. Und Carpeaux behält in seiner Weise tatsächlich recht — trotz der unbedenklichen Begeisterung seiner Pariser, trotz der fahrigen Zerfetzung der plastischen Form, die in den Gewandteilen den äußersten Grad des glänzenden Elends erreicht, trotz der plastisch kläglichen Verlegenheit der Hintergrundfiguren, trotz der Goldbrillantine, die dem ganzen Ding die Toilette bestreitet und die wie die sehr große Coiffure der großen Oper sehr viel Geld gekostet hat. Also quand même — und wer zwingt uns im übrigen, gerade an ein Tanzrelief Robbias, an Pilon, Goujon, Puget zu denken? Und ist es nicht eine große, wahrhaft gleichheitliche Tat, eine ganze Nation dermaßen in einem einzigen Geschmack zusammenzufassen — vielleicht vom Duc d'Orléans bis zu seiner kleinen Gaby Deslys?

Die französische Plastik des neunzehnten Jahrhunderts hat in der Tat eine unheimliche Beliebtheit. Sie erstreckt sich bis nach Geislingen im Königreich Württemberg. Aber die zärtliche Ironie wird zum reinen Schmerz, wenn man sieht, wie selbst ein Koloß auf die inneren Boulevards herabstieg — Auguste Rodin. Die Konzessionen des Meisters sind nicht subjektiv; sie wissen nichts von sich. Sie haben objektive Bedeutung, und darum hätte man ein Recht, sich bei ihnen aufzuhalten. Aber wir wollen beim Großen bleiben.

Rodin hat den Naturalismus bis zu den äußersten Möglichkeiten fortgebildet. Der Naturalismus kann freilich verschiedene Gesichter haben. Es gibt einen individuellen oder subjektiven Naturalismus; er stammt aus dem überzeugten, prinzipiellen Privatfleiß des einzelnen. Und es gibt einen Naturalismus, der alle Zeugen menschlicher Bedürftigkeit — seien sie noch so achtbar — ausgestoßen hat. Er erscheint mit der Wucht des Objekts: als eine Größe, die von außen an uns herantritt und durch sich selber wirkt. Die Grenze zwischen diesen Naturalismen ist seltsam genug. Der subjektive Naturalismus ist unangenehm bigott; er will zur Dublette der Natur werden. Er ist bei aller Devotion höchst eitel; er will zur Natur schließlich im Verhältnis der Auswechselbarkeit stehen. Er hebt sich darum

98. Klinger: Badendes Mädchen. Marmor.
Leipzig, Städtisches Museum.

99. Pigalle: Der nackte Voltaire.
Paris, Bibliothèque Mazarine (Académie française).



100. Antonio Pollajuolo: David. Bronce.
Neapel, Nationalmuseum.

dialektisch selber auf, wie alle strebsame Schwäche. Er ist überhaupt nicht; und darum ist er auch im Besonderen nichts — nicht künstlerisch. Der objektive Naturalismus beginnt wie alle gute Nächstenliebe bei sich selber. Er will den Naturalismus — nicht die Natur. Er ist bei aller Zurückhaltung des Subjekts brutal, egoistisch, stark. Er will die Natur nicht ersetzen, nicht Wechselbalg sein. Er will die Macht ihrer Objektivität verkörpern. Er ist ein Akt der Selbstbehauptung. Darum ist er

101. Rodin: Torso. Gips.

102. Rodin: Akt. Handzeichnung.

etwas. Und wie alles, was ist, hat er notwendig irgendwie persönliche und künstlerische Bedeutung. Der subjektive Naturalismus zerquält das Subjekt bis zur Vernichtung. Der objektive hebt es empor — erweitert es zu einer Naturkraft.

So ist die Kunst Rodins zugleich ein Bild von objektiver Gewalt und ein höchst persönliches Element. Sie ist die Hyperbel des objektiven — das heißt des künstlerischen Naturalismus.

Man kennt die Geschichte. Eine Jury macht dem Schöpfer der Jünglingsstatue, die unter dem Namen l'âge d'airain bekannt ist, den armseligen Vorwurf, er habe einen Gipsabguß nach der Natur eingesandt. Das vernichtende Kompliment dieser Kenner ist nicht scharfsichtig genug, zu merken, daß dieser Jüngling die Zeichen einer freien naturalistischen Schöpfung an sich trägt. Heute wundert sich jeder darüber, daß es einmal Leute gab, die Rodin mit Maison verwechselten und glauben konnten, diese Plastik sei von einem Geist gemacht, der den Ehrgeiz gehabt hätte, sich galvanoplastisch selber auszustreichen. Sie ist vielmehr gemacht, um zu sein. Das raffinierteste Mittel der Täuschung würde nicht genügt haben, dies Bekenntnis der freien Plastik zu sich selber vorzutäuschen. Diese Skulptur besteht durch sich. Der weibliche Torso illustriert das Problem (Abb. 101). Man kann die Formen der Natur unmöglich restloser beherrschen. Man kann auch unmöglich von ihnen freier sein. Man kann das Recht des Naturalismus aber auch unmöglich besser begründen: der Torso rechtfertigt den Kultus des Details als Torso — das heißt dadurch, daß er die letzten Folgen dieses Kultus im geeigneten Moment abschneidet. Nie ist eine Inkonsequenz folgerichtiger gewesen. Die größte Gemeinheit jener Jury bestand darin, daß sie dem Künstler unterstellte, er habe den Jüngling aus Gußfragmenten zusammengestückt.

Der Künstler, der die Form dermaßen ins einzelne treibt, geht im Grunde großzügiger aufs Ganze, als es der strengste Linienklassiker zu tun vermöchte. Man muß, um das zu sehen, Rodins Handzeichnungen vornehmen, die in einem großen französischen Sammelwerk mit vortrefflichen Farben wiedergegeben sind. Das Beispiel, das hier vorgelegt wird, mag nach dem Torso erschrecken. Aber so entgegengesetzte Möglichkeiten

103. Rodin: Schreitender Johannes. Bronce.
Paris, Musée Luxembourg.

haben in einer großen Seele Platz. Das Blatt (Abb. 102) grenzt an die Arbeiten eines der größten aller Stilisten: es wäre Lautrec zuzutrauen. Rodins Zeichnungen sind unglaublich stilistisch, sofern der Stil die gelungene Ganzheit eines Kunstwerks bezeichnet. Diese Zeichnungen sind berauschte Phantasien der Formenliebe, ja des Gierigen. Sie sind Gedichte. Es ist kein Zufall, daß Rodin Zeilen aus seinem Lieblingsdichter Baudelaire darunterzusetzen pflegt — l'amour profond comme la mer oder ähnliches*).

Wenn Rodin sich zu plastischen Hauptleistungen zusammenfaßt, dann entstehen aus der Verbindung einer bestimmten dichterischen Erstauffassung und der naturalistischen Formenskizze schließlich Werke von einer riesenhaft konzentrierten Stilkraft, die Hildebrand nicht beschieden ist. Der Unterschied ist in ein Epigramm zu fassen. Rodin sagte zu Judith Cladel, die Plastik sei die Kunst der Löcher und der Buckel. Man hört die zeugende Wut dieses Schöpfers. Hildebrand würde reserviert entgegnen, die Plastik sei die Kunst der Form. Sie sagen beide das nämliche — und fahren dabei auseinander wie Feuer und Wasser, wie Satanas und der Erzengel.

Es ist selbstverständlich, daß eines Tages ein Genie den Weg zu Ende gehen mußte, dem der naturalistische Formensinn Pigalles (Abb. 99) und die lichtmalerische Impressionistentechnik Pollajuolos (Abb. 100) die Richtung gewiesen hatten. Der Plastiker kann zumal ungleich viel mehr mit Licht und Farbe arbeiten als Hildebrand tut. Rodin zeigte die Synthese. Er zeigte sie in der Gestalt des schreitenden Johannes (Abb. 103). Das höchste Beispiel gab er aber in jener Bronzestatuette der Salle Caillebotte. Die Statuette des alten Weibes (Abb. 104) ist höchst plastisch und dabei in den Valeurs durchgedacht wie ein Manet. Sie ist Farbe und Licht, Relief und rund, naturalistische Form und plastischer Stil, Wirklichkeit und Poesie. Sie ist eine der umfassendsten Bildnerelegien, die je gelangen.

Die neue Intimität der Monumentalplastik hat ihre allgemeineren Ursachen. Hildebrand empfindet mit der vornehmen

---

*) Das Großartigste gab der Zeichner Rodin in den Lithographien zu Octave Mirbeaus jardin des supplices.

104. Rodin: Akt einer Alten. Broncestatuette.
Paris, Musée Luxembourg.

Rücksicht des Dekorateurs von Erziehung. Sein Temperament geht mit aristokratischer Mäßigung in der Organisation der schönen Oberfläche auf. Er empfindet architektural. Rodin empfindet die Isolierung, die verhältnismäßige Selbständigkeit der Erscheinung. Er empfindet sie vielleicht aus persönlichem Bedürfnis — vielleicht gehorcht er auch einem Zwang sozial-kultureller Verhältnisse. Die Geschichte der Monumentalaufträge, die ihm zuteil wurden, erzählt da Bände. Carrière meinte von Rodin: il n'a pas pu collaborer à la cathédrale absente. Der Maler — er selber „auch einer" — sah in Rodin ein verborgenes Genie der Dekoration, und Rodin selber bewies den Drang zum monumentalen Schmuck. Der Turm der Arbeit ist eine mißliche Geschmacklosigkeit; aber sie kommt zum größeren Teil auf die Kosten einer gesellschaftlichen Kultur, die alles vereinzeln muß und nicht imstande ist, jene breite Kollektivität des gotischen Publikums oder der indischen Beter zu erzeugen, die einer monumentalen Dekorationskunst die erste Voraussetzung ist. Der Turm der Arbeit ist eine zum größeren Teil sozial begründete Rückbildung der Organe dekorativer Begabung. Soziale Zeitalter haben die monumentalsten Künste; dort erscheint auch der nackte Mensch in seiner dekorativen Schönheit am reinsten und mächtigsten. Auch Hildebrand hat den Dom nicht erhalten. Er mußte seinen Werken die monumentale Folie — und das Publikum halb fingieren. Könnte man diesem Künstler große architektonische Aufgaben geben, so würde er die Idee der dekorativen Monumentalplastik in nackten Gestalten gewaltiger verwirklichen, als ihm dies sehr privatwirtschaftliche Säkulum gestattete.

Klassizismus und Romantik

Wenn eine konservative Renaissance, ein konservativer Klassizismus eine Möglichkeit ist, so sollte man sich nur an einen einzigen Meister halten, um sie zu beweisen — an Ingres.

Der Klassizismus erhält bei diesem Meister seine denkbar ausschließlichste Definition. Der Klassizismus ging vom Kultus der antiken Form aus. So verstand ihn Botticelli. Aber wo die Malerei den Interessen der Formen unterworfen wird, da ver-

105. Ingres: Die Quelle. Ölgemälde.
Paris, Louvre.

liert sie sehr rasch ihre Rechte. Sie macht die Farbe dann zu einem formenorientierenden Hilfsmittel und äußert sich am stärksten in der Zeichnung. Am deutlichsten ereignet sich der Prozeß, wo der Formensinn zum Ruhigen neigt. In diesem Fall bleibt von der Malerei zuletzt nichts übrig als die zeichnerische Linie. Der Linie wird sogar der Eigenwert der Form geopfert. Die Form wird alsdann weniger als plastisches Problem denn als Widerlager der Linie empfunden; und die Linie hebt sich über alles hinaus. Malerei wird Zeichnung durch die Farbe — und trotz der Farbe.

Es ist interessant zu sehen, wie sich Pinsel und Stift in verschiedenen Händen benehmen. Corinth zeichnet mit weichem Bleistift einen Akt — den Ingres musikalischer arrangiert und mit dem härtesten Reißblei gegeben haben würde. Der gezeichnete Akt Corinths (Abb. 106) erscheint neben der Quellnymphe (Abb. 105) wie breiteste Malerei und verblüffend farbig. Die gemalte Nymphe erscheint neben der Corinthskizze wie der spitzeste Dessin. Man darf allerdings nicht hinzufügen, daß der Ingresakt ohne Farbe vollkommen wäre. Ingres ist durchaus nicht ohne Organ für die Farbe. Er ist nur ohne koloristische Glut.

Die neue Entwicklung setzte mit einem Widerspruch gegen diesen Mangel ein. Die Wandlung vollzog sich vorbildlich in der Person eines wenig genannten Engländers. Etty — ein Zeitgenosse Constables — begann als Schüler des anglisierten Schweizers Füßli, der in Rom von Mengs und Winckelmann gebildet worden war und in England mit großen Kompositionen Milton illustrierte. Etty tat den Schritt, der ihn zum Parteigänger der Romantik macht. Er stellte sich mit bewußtem Protest gegen den bloßen Kultus der Linie auf Rubens und Tizian ein. Diesem Stadium gehört der Evaakt (Abb. 108) an, von dessen durchaus malerischer Kraft die kleine Reproduktion des Louvrebildes allerdings gar keinen Begriff gibt.

Es wäre Blasphemie, Ingres mit Burne-Jones auf eine Linie herabzusetzen. Dennoch mag die Proportion roh stimmen: Burne-Jones stand zu Etty wie Ingres zu Delacroix. Der Galatheaakt ist ganz unmalerisch. Er ist gotisierender Klassizismus.

Man hat gegenüber den Präraffaeliten die Empfindung, die

106. Corinth: Aktstudie. Handzeichnung.
(Im Besitz des Künstlers.)

107. Burne-Jones: Pygmalion und Galathea. Ölgemälde.
London, Sammlung Middlemore.

108. Etty: Eva. Ölgemälde.
Paris, Louvre.

jeder Anachronismus einflößt — und sei er noch so empfindungsreich: erstaunte Gleichgültigkeit. Dieser Akt (Abb. 107) durfte nicht mehr gemalt werden, nachdem Ingres die Probleme, die der Linienakt stellen kann, so endgültig gelöst hatte. Er durfte nicht mehr gemalt werden, nachdem Constable, Etty und Delacroix die Malerei zu ihren spezifischen Aufgaben zurückgeführt hatten. Das bißchen ladylike Keuschheit entschuldigt den präraffaelitischen Akttypus noch lange nicht.

Der romantische Akt bedeutet die vollständige Umkehrung des Problems. Der Akt wird zum Vorwand der Farbenentfaltung. Tizian siegt zum zweitenmal über Raffael. Der Akt selber ist nun gar nicht mehr das erste: die Farbe ist das Apriori,

dem der Organismus des Aktes üppig entkeimt wie das Lebendige dem Samen. Die Leute um Piloty und Makart wußten zuweilen nicht, was sie malen würden: aus dem dialektischen Bedürfnis der Farben entsprang zuletzt ein Menschenleib. Die kleine Geschichte würde auch auf Delacroix passen.

Sie stimmt vielleicht schon auf Fragonard. Delacroix setzte die Entwicklung fort, deren erstaunlichen Aufschwung die Revolution jäh unterbrochen hatte. Fragonards Frauenakt (Abb. 125) blüht aus Farben auf: aus dem empfindsamen, dennoch entschlossenen Rosa des Fleischs, dem Teerosengelb, dem Lila, dem Blaßblau und dem Blütenweiß der Stoffteile. Diese Farben haben auch das kräftig Auseinandergestrichene der romantischen Koloristik. Das einzige Unterscheidungsmerkmal ist dies, daß sie einige Valeurstufen höher stehen als der dunklere Delacroix, der die Dinge nicht aus der Helligkeit des Himmels, sondern wie Heraklit aus einem metaphysisch düsteren Urfeuer hervorgehen ließ.

Das Dunkle in der Koloristik dieses Malers ist allerdings nicht Zufall, sondern Ergebnis einer allgemeinen Zeitmacht, die man als das romantische Temperament bezeichnen kann. Die Leidenschaft, die der Sohn der Julirevolution, der Nachbar Victor Hugos in den Akt zu entladen hatte, war schwerer als das ziselierte Leidenschäftchen des achtzehnten Jahrhunderts. Das achtzehnte Jahrhundert ist in seinen nachdenklichen Stunden Geßner — Delacroix ist immer Shakespeare, immer eine Szene aus Hugos Orientales (Abb. 126).

Das romantische Temperament ist nicht allein der Bestimmer der Farbe, sondern auch der Bewegungskurve. Géricault bewegt den Akt so heftig, wie Ingres es niemals auch bloß in der Vorstellung gewagt haben würde. Der Romantiker, dessen Kunst im glühenden Schoß der Kaiserzeit empfangen war, läßt einen nackten Mann über die Balken des Medusaflosses rückwärts ins Wasser stürzen (Abb. 109). Das Gewaltsame, die Organisation des Aktes nach der starken Gesetzmäßigkeit des Heftigen, Zerreißenden ist ein wahres Werk des romantischen Aktes. Der Akt der Romantik ist eine Appassionata.

So faßt ihn noch ein feiner Spätling mit jugendlicher Glut: Régnault, der mit einem Teil seines Schaffens noch den pom-

109. Géricault: Aktstudie zum Medusafloß. Handzeichnung.

110. Henri Régnault: Aktstudie zu einem Pferdebändiger. Handzeichnung.

pösen Kürassieren Géricaults, mit dem anderen den spitzentragenden Spanierinnen Goyas zugewendet war und dem der Krieg von 1870 eine Größtes verheißende Entwicklung abriß. Der prachtvolle männliche Akt Régnaults (Abb. 110) hat noch stark die romantische Spannung. Er hat das Sonore, den romantischen Zorn, die breitarbeitende Verve der romantischen Technik. Er hat die romantische Kraft.

Denn dies ist das besondere Wesen der romantischen Malerei in England und Frankreich — ein Wesen, das sie von der romantischen Malerei der Deutschen und von jeder romantischen Verzagtheit scheidet: die romantische Malerei der Franzosen und ihrer Parteigänger hatte die angreifende Rasse der Conventionnels von 1793. Sie war im Grunde weit unromantischer als der Klassizismus — wie der Radikalismus überhaupt immer unromantischer ist als der Konservatismus. Die Romantik der französischen Malerei war der Ausdruck unterdrückter Leidenschaften, die in wilden, nackten Symbolen gegen das laue Elend der bourbonischen und orleanistischen Reaktion, gegen alles Verhüllte und Feiste Widerspruch erhoben.

Hellmalerei und Wirklichkeit

Es ist um die ästhetischen Kategorien eine sonderbare Sache. Wenn man sich bei der Normalintelligenz eines Lexikons beispielsweise nach Manet erkundigt, so liest man verblüfft irgend ein gekränktes Bekenntnis über platten Naturalismus. Dieser Stand der Wissenschaft ist seit der letzten Auflage freilich so sehr als Manifest des Blödsinns erkannt, daß er die öffentliche Meinung nicht mehr ganz darstellt und den noch ahnungslosen Lieferanten gesammelter Bildung voraussichtlich schon innerhalb der nächsten dreiunddreißig Jahre ernsthaft peinlich werden dürfte. Denn es wandeln sich die Dinge unter den Sternen.

Daumier stand bis vor kurzem in keinem der allgemeinen Nachschlagewerke. Man soll diese Tatsache nicht übersehen. Das Lexikon ist der Messer, der von der Stromstärke der all-

gemeinen Einsichten zuverlässige Nachricht bringt. Auch hier ging das Publikum wieder einmal an einem der Heroen eines Jahrhunderts vorbei, ohne den Herrn zu erkennen.

Über Courbet hat die hirnverbrannte Wut einer von akademischer Ästhetik irregeführten öffentlichen Meinung aufs Ungefähr gehässig politische Lügen verbreitet, um seinen Stil zu verdächtigen. Gerichtszeugen hatten die Legenden schon in den Jahren nach der Commune zerstört. Riat mußte die Zerstörung vor einigen Jahren gründlicher wiederholen*). Und dennoch besteht bei einer gewissen Mehrheit, die das Gesetz der Trägheit repräsentiert, noch immer ein ebensosehr politisches als ästhetisches Mißtrauen gegen den Schöpfer des Begräbnisses von Ornans, der Steinklopfer, der Demoiselles aux bords de la Seine, der Ringer.

Wir betreten ein Gebiet der Krisen. Man kann dem Publikum und den Publikumsbüchern vielleicht keinen vollen Vorwurf daraus machen, daß sie sich hier nicht zu helfen wissen. Die Werke dieser Künstler sind ungeheuer nah und ungeheuer vielfältig. Man muß sich aus der Gegenwart für einige Zeit in die Zukunft zurückziehen und sich die denkbar weiteste Perspektive geben. Dann muß man aber wiederkehren und diese Größen, die nicht in Arkadien geboren sind, aus der unmittelbaren Nähe wirken lassen. Man wird davon am Ende mehr haben, als wenn man sie in Kategorien einordnet. Die Weltgeschichte ist im Grund unendlich viel fader als ein beliebiger Montag oder Dienstag der lebenden Gegenwart.

Wie soll man Daumier unterbringen? Die Frage selber ist Unsinn. Der Künstler repräsentiert ungefähr alle Stilrevolutionen von 1815 bis in die Gegenwart — und einige Stilrevolutionen, die erst kommen müssen, noch dazu. Und dies ist das Seltsame: diese Stilrevolutionen lösen sich im Werk Daumiers kaum ab. Sie sind — mag der Künstler auch den Bedingungen der Entwicklung untertan gewesen sein — eine vielfältige Einheit größten, säkularen Charakters. Sein Werk

*) Die große Courbetmonographie Georges Riats behandelt Courbets Communardenprozess mit einer wohltuenden Unbefangenheit. Der kulturgeschichtliche Wert des Buches liegt nicht zuletzt in der sorgfältigen Darstellung der politischen Stellung des Malers.

111. Daumier: Drei nackte Weiber. Entwurf in Grisaille.
Paris, Sammlung Vollard.

spiegelt so gut die Stilnuancen der Romantik wie — man mag etwa an das Relief der Flüchtlinge denken — einen zu den größten Möglichkeiten gesteigerten Meunierstil, so gut die Härte Courbets wie Manets unglaublich schwungvolle lithographische Art. Und diese Verbindung geht ganz ohne jene Unsicherheit vor sich, die der Italiener pasticcio nennt.

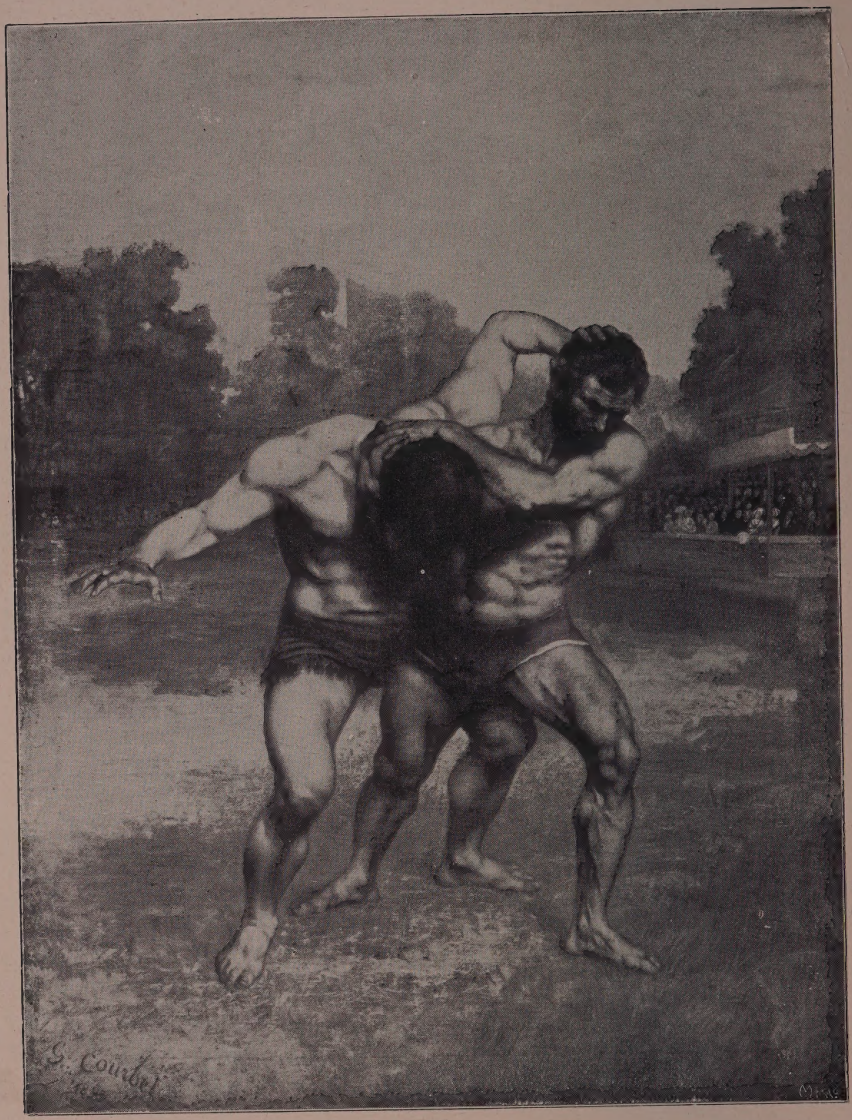
Die drei nackten Weiber sind ein Bild der großartigen Universalität dieses Stils (Abb. 111). Es ist, als ob in der Mitte des Jahrhunderts ein Riese aufgestanden wäre, der nach beiden Seiten des Zeitalters ausgreift und Vergangenes wie Künftiges zusammenraffend das vielgestaltige Wesen einer epochenreichen und traditionsschweren und äußerst revolutionären Entwicklung in eins faßt. Und es ist, als ob sich diese gewaltige Gebärde ganz anspruchslos vollzöge — als die Gebärde eines Giganten, dem die großen Dimensionen eben das Selbstverständliche sind. Die massive Lagerung dieser drei Percherontypen, die wie ein physisches Gewicht empfunden wird und die Erde wie ein Alp beschwert, ist etwas unendlich viel Allgemeineres als die Ringer Courbets sind, denen noch immer etwas von der Lokalität und vom Sportsjahrgang anhaften kann. Dennoch fehlt diesen Weibern, die da liegen wie Symbole eines gebärenden Daseins, nichts an der Genauigkeit der Erscheinung. Das Allgemeine am Charakter dieser Akte ist etwas viel Realeres als das drangvoll Ausladende etwa des romantischen Temperaments. Daumier ist beherrschter. Diese drei Akte sind sicher Pathos — so gut wie eine ägyptische Kolossalfigur. Aber diesem Pathos fehlt das Pharaonische, Wahnwitzige. Sie sind sicher Pathos — so gut wie ein Bild, das zwischen 1815 und 1848 entstand. Aber diesem Pathos fehlt die romantische Verzweiflung und die romantische Lust — mit einem Wort jenes romantische Paraphrasieren, das Umschreiben der Dinge, das den bürgerlichen Idealismus bezeichnet. In den Akten Daumiers ist etwas von einer neuen Zeit, etwas wie Überwindung des Vormärz: das Wesen einer Periode, aus deren Schoß sich der starkknochige, geschichtsnotwendig brutale Heroismus der Arbeiterbewegung hervorentwickelte. Die Kaiserin Eugenie mißbilligte Bilder dieser Art. Als sie die badenden Frauen Courbets erblickte, machte ihr etwas neu-

112. Corot: Der heilige Sebastian. Ölgemälde.
Paris, ehemals Sammlung Chéramy.

rasthenischer Imperialismus den berühmten Witz über die Arbeitsgäule, durch den sich Proudhon verpflichtet glaubte, Kunstkritiker zu werden. Eugenie war eine soziale Kaiserin; sie mußte in ihren Antipathien gerade hier sehr empfindlich und sehr zuverlässig sein.

Das realistische Moment erfuhr eine Verstärkung, als die Hellmalerei einsetzte. Man könnte die Verbindung an vielen Stellen — auch bei Daumier nachweisen. Am interessantesten spiegelt sie sich vielleicht im Werk des alternden Corot. Die

11*



113. Courbet: Ringer. Ölgemälde.

114. Manet: Frühstück im Grase. Ölgemälde.
Paris, Sammlung Moreau-Nélaton im Louvre.

allgemeinen Voraussetzungen der Hellmalerei sind klar: sie lagen in der Verfassung des mitteleuropäischen Kulturkreises und wurden von Menzel, Spitzweg, Waldmüller etwa zu derselben Zeit entwickelt, in der die Präraffaeliten und die ersten Pioniere des französischen Impressionismus aufstanden. Der Schritt der Geschichte von den Venezianern zu Rembrandt und Velasquez wiederholte sich unter veränderten Bedingungen. Die Entwicklung — führt man sie auf Typen zurück — ging von Delacroix zu Manet. Damit ist das Neue bezeichnet: die Beleuchtung wurde zum Licht, die luminaristische Pointe Rembrandts zur durchdringenden Helligkeit Manets, der Sonnenstrahl, der in die Dämmerung altniederländischer Interieurs gefallen war, zum Pleinair. Der schöne Sebastian Corots zeigt die Folgen des Pleinairismus für die französische Aktdarstellung vollkommen (Abb. 112). Er zeigt sie am schärfsten in der Parallelisierung mit den Ringern Courbets (Abb. 113). Diese

Ringer sind in freies Licht und freie Luft gestellt. Sie sind aber mit beiden atmosphärisch nicht verbunden. Sie bestehen in plastischer Umrissenheit für sich selber; sie haben keine atmoshpärische Bedingtheit. Corots Akt ist ganz freilichtmäßig. Wo Courbet, der Feind der Romantik, noch ganz mit der realistischen Betonung, ganz als Agitator der engeren Wirklichkeit beschäftigt war, da sah Corot nur noch Freilichtfragen, die Umstimmungen der Form und der Farbe durch den ungebrochenen Einfluß der hellen Luft. Der Sebastian Corots ist für diese Problemstellung als Sebastian gleichgültig. Der Akt selber wird beinahe gleichgültig: Farbe und Form, die ihm zu eigen sind, sind minder konstitutiv als das Freilicht, das Form und Konture auflöst.

Die junge Malerei, die zugleich nach Wirklichkeiten und nach Helligkeiten verlangte, besaß für die Zeitgenossen kaum den Wert einer akademischen Skizze. Für unsere Empfindung besitzen schon ihre frühesten Rassendokumente den Stempel des Stils.

Es ist unbegreiflich, daß es je Menschen gab, denen die stoffliche Eigentümlichkeit des Frühstücksbildes (Abb. 114) die Apperzeption des Stils hemmte. Von Erotik sollte in diesem Bild auch für den Befangensten nicht ein Atom zu entdecken sein. Dies Bild steht wie wenige jenseits von Gut und Böse, von Tugend und Liebe. Manet konnte dem Publikum die Sache nach dieser Seite hin wirklich nicht bequemer machen. Das Problem ist so sehr nature morte wie die Früchte und Stoffe und der Frauenhut zur Linken es sind. Es handelte sich um den farbigen Ausdruck des Materialgegensatzes zwischen Nackt und Bekleidet, um den Helligkeitswert der Frauenhaut und sein Verhältnis zu den Valeurs der Stoffe, um das Verhältnis der drei Menschen zur umgebenden Landschaft und zur umgebenden Freiluft, um die kompositionelle Füllung der Lücke zwischen den Männern durch die Badende des Hintergrundes — und um nichts anderes. Oder doch? Es handelte sich um den künstlerischen Ausdruck eines wirklichen Gesichtserlebnisses aus Paris und um die Steigerung dieses Ausdrucks zu den Lauten einer erhabenen künstlerischen Propaganda. Es ist heute immerhin eine beträchtliche Minori-

115. Renoir: Badende Mädchen. Ölgemälde.
Paris, Sammlung Blanche.

tät, die den Stilwert dieses Bildes, mag die Gesamtkomposition auch problematisch sein, nicht niedriger bewertet als den Stilwert einer Venusdarstellung Tizians oder Giorgiones.

Unter den Impressionisten hat im Kampf um ein dekoratives Stilschema Renoir mit seinen badenden Mädchen (Abb. 115) einen ganz großen Sieg errungen. Die Komposition des halbliegenden Aktes ist schon von der Reinheit eines griechischen Reliefs. Die Anordnung der Fußpaare könnte kaum antiker sein. Das Stilschema, das hier mit jedem Zug gewonnen wird, ist dabei reiner Impressionismus und betonte französische Kultur. Wie jedes schmückende Bild strebt das Werk Renoirs mit besonderen Ausdrucksmotiven eine gewisse Weite der Kurve an. Es ist erstaunlich, wie unmittelbar dies Allgemeine aus dem spezifisch französischen Animalismus der Mädchenköpfe — die unerhört aktmäßig sind — herauskommt und wie herrlich sich das akut Impressionistische der Bewegungen zu neuen dekorativen Symbolen prägen ließ. Von dem Wert der Farbe und des Lichts teilt die Wiedergabe nichts Direktes mit; aber man erfühlt den Zauber der Iristöne, die ein Nervensystem von Lichtsubstanz haben.

In Renoirs Baigneuses ist, so herb die Rasse dieser Typen sein mag, so sehr sie dem pietätlosen Zeitalter Darwins angehört, noch immer etwas vom Charme der badenden Nymphen Fragonards. Die zugespitzte Pikanterie der Haltung der Liegenden — eine Pikanterie, die etwas Großes und zugleich Rührendes hat — wäre einem Deutschen nicht gelungen. Es ist genau jene Note, die in Frankreich neben dem Großen so viel Wertloses erzeugt hat. Die dekorative Summe des Impressionismus ist bei uns sehr viel weniger beruhigt, weit gewaltsamer. Das hat uns vor Gefahren bewahrt — aber auch um eine höchste Geklärtheit des impressionistischen Stils gebracht. Es muß doch wohl so sein, daß wir in Deutschland kein Dixhuitième gehabt haben. Dort finden die modernen Franzosen noch immer eine rückenstärkende Kulturüberlieferung.

Der Knabenakt Renoirs (Abb. 116) scheint aus dem Bezirk dieser Überlieferung jäh hinauszuweisen. Hier hat der hellmalerische Akt etwas ungemein Grundsätzliches. Das Impressionistische erscheint da nicht nur bildperspektivisch nahegerückt.

116. Renoir: Knabe mit Katze. Ölgemälde.
Berlin, Sammlung Arnhold.

117. Liebermann: Simson und Delila. Ölgemälde.

Man sucht nach einem deutschen Maler. Aber schließlich ist weder Trübner, noch Corinth, weder Slevogt noch Liebermann etwas Ähnliches mit Sicherheit zuzutrauen. Eine gewisse geschmackvolle Überlegenheit von fremdländischem Klang scheint dagegen zu sprechen: ein distinguiertes je ne sais quoi, das zugleich artistisch und zugleich monumental ist.

Ein Akt von Corinth wie das liegende Weib (Abb. 131) hat sicher etwas Heftigeres als ein beliebiges französisches Analogon. Auch bei Daumier erscheint die Kraft weit mehr wie hier als eine Gefährtin ältester Kultur. Corinth empfindet an seinem Schaffen das Revolutionäre stärker als die Franzosen an ihren Werken tun würden. Der deutsche Meister geht bis zu einer gewissen großartigen Demagogie. Das liegt nicht allein an der mit Courbet wetteifernden Wucht seiner Persönlichkeit, nicht allein an seinen — wenn man das Wort im bedeutendsten Sinn gebrauchen will — alte Götter stürzenden Barbareninstinkten. Es liegt in den Verhältnissen der deutschen Kunst. Es findet sich in der herausfordernden Bewußtheit der Slevogt-Ilias wie im Werk eines der überlegtesten aller deutschen Meister — bei Liebermann. Er hat nicht das cholerische Temperament Slevogts, das mit glänzender Plötzlichkeit an die Rampe springt. Liebermanns Augen wissen. Ihre Klugheit durchschaut. Aber auch sie gelangt zu Aktkompositionen von sehr polemischer Schönheit. Die prachtvolle Simsongruppe (Abb. 117) ist als Komposition, als Malerei ein Ausfall — der Ausfall eines stürmenden Heeres aus einer starken Festung. Sie ist von einem Radikalismus, den der radikalste Gallier nicht mehr begreifen würde, von einer zielbewußten Intransigenz, vor der unsere Staatsordnungen zittern müßten, wenn sie politisch wäre.

Die Bedeutung des Nackten

Die Aktdarstellung erfüllte in ihren verschiedenen geschichtlichen Erscheinungen verschiedene künstlerische Sonderfunktionen. Zahlreiche Möglichkeiten sind erschöpft. Was bleibt der Zukunft?

Der nackte Körper ist der klassische Gegenstand des bild-

118. Cellini: Die Nymphe von Fontainebleau. Bronce.
Paris, Louvre.

nerischen Menschen. Der nackte Körper ist die größte dekorative Möglichkeit. Die absoluten Gesetze der dekorativen Verwendung des Aktes bleiben unveräußerlich. Die historischen Sonderformen dieser Verwendung erziehen zur Vertiefung und Nuancierung der Probleme.

Das sind die fortzeugenden Ergebnisse kunstgeschichtlicher Übersicht. Sie sind der Boden künftiger Entwicklung. Wie die Synthesen der Zukunft immer beschaffen sein werden, von der ewig anziehenden Gewalt des Überlieferten werden sie sich nie völlig befreien. Sie sollen es auch nicht versuchen, denn das Überlieferte ist da, wo es nach seinem Wesen verstanden wird, immer die Erscheinungsform unbedingt geltender Lebensgesetze. Es kann sich für uns nur darum handeln, dem Wortlaut der Überlieferung einen unendlichen Sinn abzugewinnen.

Die Überlieferung, von der die Gegenwart noch zehrt, begann mit der Renaissance. Damals wurden viele Möglichkeiten später Jahrhunderte festgelegt.

Der Florentiner Cellini kam nach Fontainebleau und verschmolz die antiken Formen mit dem Wesen der französischen Kultur zu einer Einheit von höchstem künstlerischem Sonderwert. Er ordnete die preziöse Überschlankheit der französischen

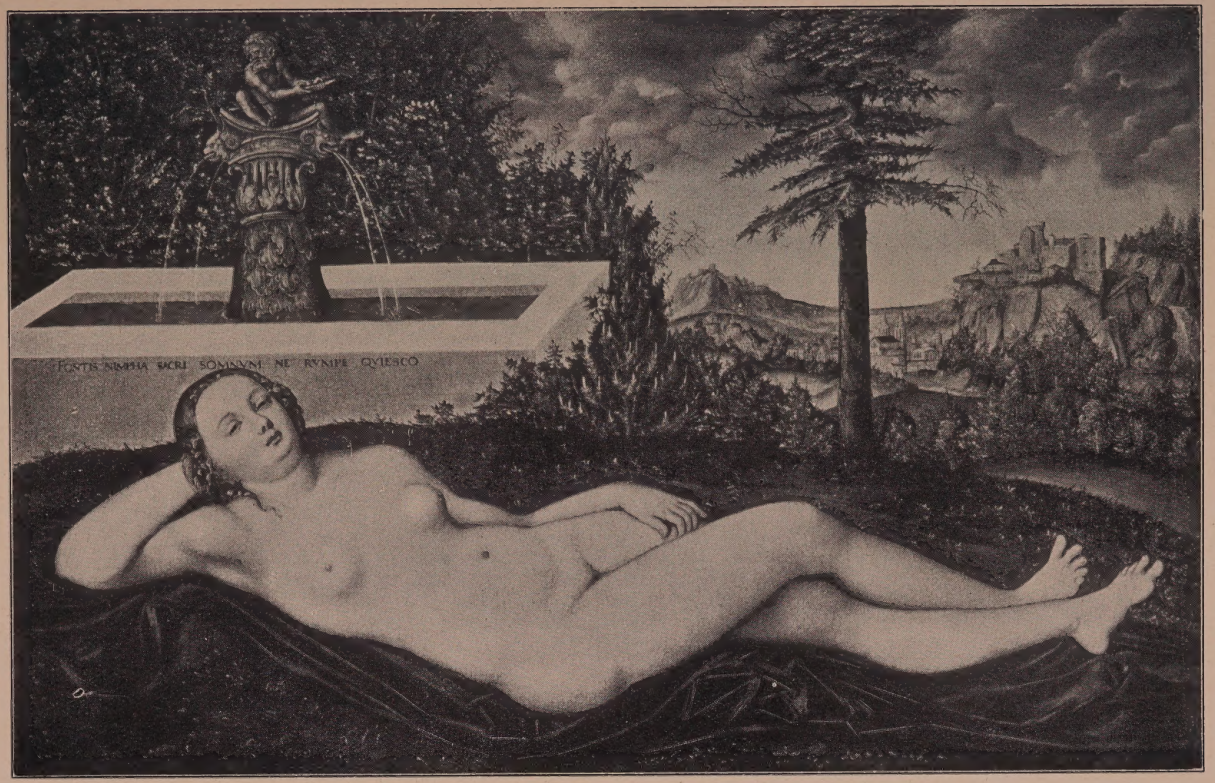
119. Goujon: Nymphe von der Fontaine des Innocents.
Paris, Louvre.

Nymphe nach den mit feiner, produktiver Naivität anempfundenen Gesetzen antiker Reliefkomposition. So schuf er eine Flächendekoration allerersten Ranges (Abb. 118). Es ist unmöglich, im Gesamtstil dieses Reliefs oder etwa im Primaticciostil die Kultur zu verkennen, die eines Tages Goujon und die Fontaine des Innocents (Abb. 119), Manet und die Olympia, Renoir und die Baigneuses erzeugte. Die französische Kunst ist mit auffallender Bestimmtheit zeitlose Stileinheit. Das Wesen dieses Stils ist eine dekorative Sachlichkeit von herber Nervosität. Er ist ein auserlesenes Denkmal für den Wert der Überlieferung.

Der Akt der venezianischen Renaissance ist anders. Seine dekorative Entfaltung ist lyrisch; er ist Stimmungsakt (Abb. 120). Er ergreift jene musikalischen Seelenorgane, vor deren unberechenbarer Übermacht Tolstoi so sehr erbebte, daß er die Kreutzersonate schrieb.

Die Arten der Ergriffenheit, die das Auge vermittelt, sind oft nur durch unmeßbare Qualitätseinheiten auseinandergehalten. Aber so klein sie sein mögen, verändern sie ein malerisches Motiv, wie die Umsetzung von einer Tonart in die andere das Antlitz eines Musikstückes bis zu einer gewissen intimen Unkenntlichkeit ändert. Cranachs Nymphe ist freilich kaum zum Objekt eines musikalischen Vergleichs geschaffen. Da fehlt nicht bloß das Weittragende, das Klingende eines Tizianaktes. Das Stimmungsmoment, das in dem Cranachakt (Abb. 121) sicher vorhanden ist, hat eine gewisse Schwunglosigkeit oder Phantasiearmut.

120. Giorgione: Venus. Ölgemälde. (Von Tizian vollendet.)
Dresden, Gemäldegalerie.



121. Cranach: Quellnymphe. Ölgemälde.
Leipzig, Städtisches Museum.

122. Rembrandt: Danae. Ölgemälde.
Petersburg, Eremitage.

123. Velasquez zugeschrieben: Venus und Cupido. Ölgemälde.
Rockeby-Park, Sammlung Morritt.

Die nackte Frau ist wie die reizende Landschaft auf die eigene feine Tatsächlichkeit beschränkt. Man findet ein Moment der Präzision. Wie soll man die Assoziation bezeichnen? Sie hat etwas von der leise beengenden Unwiderleglichkeit eines logischen Axioms.

Und wieder anders empfindet man die goldene Herrlichkeit der Danae Rembrandts. Hier wächst der Akt wie bei Tizian und Giorgione über sich selber hinaus. Er zwingt uns, in uns selber suchend nach der Tiefe zu tasten und das Heimlichste, das wir besitzen, hervorzutragen, damit es sich an diesem Leuchten läutere und von dem großen Glanz für alle Zeiten etwas in den Schacht der Seele hinunternehme. Danae ist der Akt als Offenbarung — Enthüllung des Metaphysischen. Sie ist Verkörperung des Transzendenten: sinnliches Licht, das wie die heitere Pracht eines Pfingsttages vom ausgebreiteten Leib eines Weibes widerstrahlt (Abb. 122).

124. Goya: Die nackte Maja. Ölgemälde.
Madrid, Academia San Fernando.

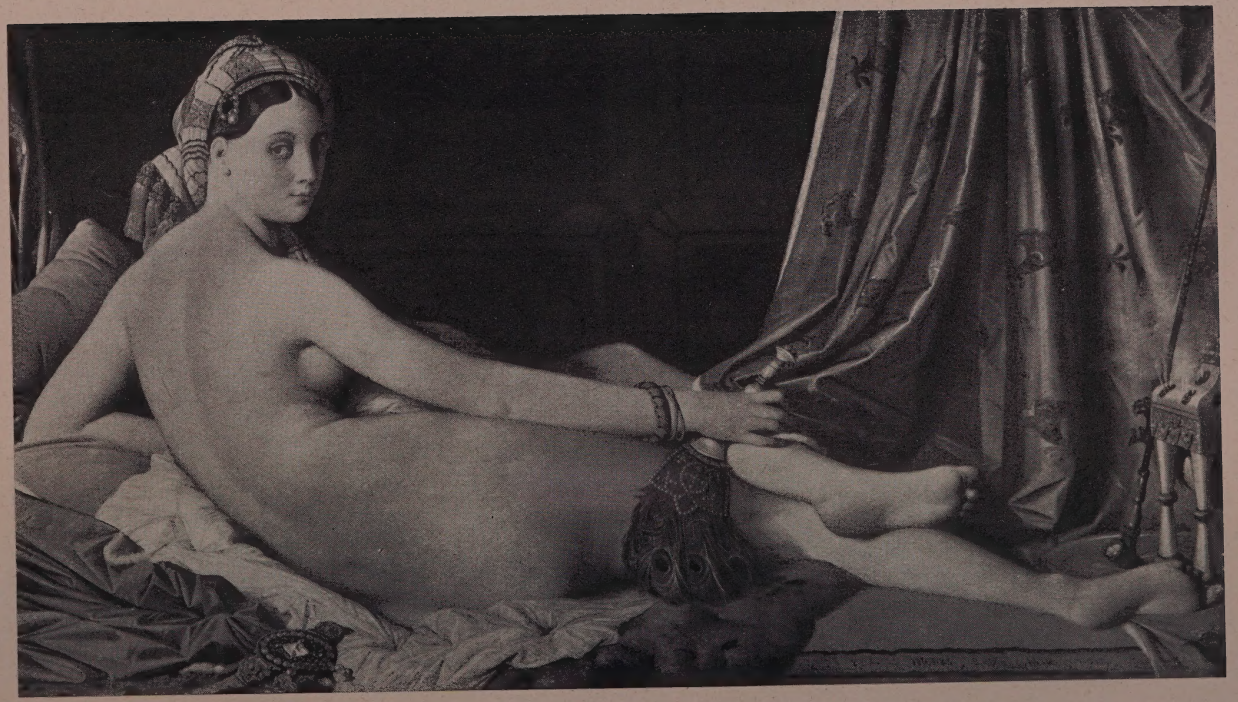
Velasquez und Goya sind neben Rembrandt Symbole der Endlichkeit des Sinnlichen (Abb. 123 und Abb. 124). Die Venus und die Maja nähern sich dem Stilschema des französischen Aktes. Sie betonen die Diesseitigkeit der Form, das Aktmäßige. Goya ist da noch positiver als Velasquez. Das unbedenklich Diagonale der Haltung, die schroff individualisierende Modellierung der auseinanderstrebenden Brüste, das Entschnürte der Taille, das seltsam Abrupte der Formen, die feine Brutalität des Cocottenaktes, in die sich ein raffiniertes Minimum von kastilianischer Grandezza mischt — dieser ganze Leib ist etwas im Sinn Schopenhauers erbarmungslos Determiniertes. Das ist der Akt in seiner verzehrenden Naturgesetzlichkeit. Er lebt in einem Milieu, in dem der Mensch empfindet, daß ihm die unheimliche Deutlichkeit des Körperlichen näher geht als die vage Unsterblichkeit seiner kostbaren Seele.

Goya gibt die Straffheit des Sinnlichen. Er malt sie mit strenger, fast bitterer, sicher epigrammatischer Technik. Fragonard und Delacroix geben die Emphase des Sinnlichen, seine wollüstige Gedehntheit (Abb. 125 und Abb. 126). Die Üppigkeit dieser Formen und das Bacchanal dieser breitwogenden Farben geben den Akten den dekorativen Wert des Orgiastischen. Es fehlt das Atemraubende der Maja. Auch sie ist mit sich einig; auch ihr Körper kennt nur sich selbst. Aber sie hat nicht den dionysischen Taumel des romantischen Aktes, die rauschende Lust der Alkoventräume, denen auch das witzige Rokoko mit Andacht erlag — sobald es Mitternacht geschlagen hatte.

Aber es kommt der Tag, wo die Aktdarstellung zur Tugend zurückkehrt. Sie kultiviert dann das Edle. Sie stellt die Gemeinheit des Rokoko und der Romantik fest und entledigt sich aller Schwere des Materiellen. Ingres malt die Odaliske (Abb. 127). Er malt ein Bild, dessen Modell den Hengstlaunen eines Paschas gehört. Aber das Modell wird zur Heiligen. Ingres vollbringt ein Werk, das gar nicht paradoxer sein könnte. Er reinigt den Akt von allem Funktionellen. Er gibt die Ruhe. Und wenn Jacobsen sich durch die weißen Hände einer schönen Frau an Haremsfavoritinnen erinnert fühlte, die nackt und träg und schön in üppigen Kissen liegen, so erinnert diese Odaliske an die gepflegte Hand eines Weibes, die auf einem

125. Fragonard: Der Hemdraub. Ölgemälde.
Paris, Louvre.

126. Delacroix: Odaliske. Ölgemälde.



127. Ingres: Odaliske. Ölgemälde.
Paris, Louvre.

128. Feuerbach: Venus. Ölgemälde.

von Seide umschlossenen Schoß ein lässiges Eigenleben führt. Ingres gibt eine gewagte Form wie den Oberschenkel mit einer Kunst, die man nur annähernd bezeichnet, wenn man dem Begriff des Anstandes etwa das Gewicht eines vornehmen rationalistischen Religionsdogmas, eine Nuance von erhabener und zugleich enger Orthodoxie verleiht. Man kann den üppigsten Akt nicht kühler malen. Der erotische Wert des Fragonardaktes ist ein Kinderspiel gegen die sinnliche Politur dieser Odaliske. Und dennoch ist sie des Fleisches so ledig, wie eine katholische Maria in ihrer Nische es je gewesen ist. Das ist die besondere Macht des Linienaktes. Er reduziert die Elemente der Illusion auf die notwendig aszetische Wirkung der Linie. So wird aus der sinnlichen Gegenständlichkeit des Aktes eine Idee — im platonischen Sinn des Wortes —, ein Urabbild gewonnen; der Abstraktionswert einer Tizianvenus wird überboten.

Feuerbachs Venus (Abb. 128) läßt sich mit der Odaliske kaum vergleichen, da der Feuerbachakt auf andere Probleme gestimmt ist. Man könnte zunächst nur sagen, daß die Venus neben dieser Odaliske fast naturalistisch wirkt. Aber diese Empfindung ist so unsinnig, daß es unmöglich wird, die Bedeutung Feuerbachs für die Geschichte der Aktdarstellung mit diesem Vergleich zu erledigen. Das Problem ist bei Feuerbach von Anfang an aller stofflichen Schwere ledig. Schon in der ersten Konzeption ist dieser Akt nur die schlafende Göttin, deren Ruhe Andächtigen scheuenswert ist. Es bedurfte da nicht jener äußersten stilistischen Steigerung, die Ingres anzuwenden hatte, um sein Aktmodell aus allen Beziehungen zum Material so weit zu lösen, daß der Akt die helle Höhe ästhetischer Freiheit erreichen mußte. Die Aktkomposition war bei Feuerbachs Venus darum von vornherein minder rigoros. Sie wirkt an sich dennoch stilistisch. Aber derartige Erläuterungen sind eigentlich nicht am Platz. Gewinnen ähnliche Gedanken beim Künstler überhaupt je Gestalt, so nur im Unterbewußtsein. Die Stilfrage liegt zuletzt natürlich an anderer Stelle. Ingres ist die Vollendung einer Stilüberlieferung, die mit der Diane de Poitiers und der Diana von Fontainebleau begonnen hatte und von der Diana Houdons, den Zeichnungen Prudhons

129. Rops: Das Weib. („Lassata".) Zeichnung.

130. Habermann: Akt. Ölgemälde.

fortgesetzt worden war. Feuerbachs Kunst ist, so sehr sie sich vom Deutschen freimacht, doch irgendwo noch in den realistischen deutschen Überlieferungen verankert. Die Deutschen haben nicht die Vergangenheit, aus der die strengsten Formen des Stils aufsteigen.

Hat es einen Wert, bei dem Akt zu verweilen, in dem Rops seine privaten Erlebnisse auf dem nächtigen Glatteis der Liebe aussprach? Ein bedeutender Kritiker spricht bei Rops von Sexualsentimentalitäten. Der Ausdruck trifft. Aber er ist nicht einmal wesentlich. Die Kunst will keine Sexualphilosophie —

und wenn Sexualphilosophie doch sein soll, so muß sie mindestens bildmäßigen Anschauungswert besitzen, wie ihn die Kriegsphilosophie Goyas besitzt. Es ist gut, wenn Künstler menschlich leiden; das gibt den Reichtum. Es ist gut, wenn sie die enorme technische Macht haben, die Rops besitzt. Aber ein drittes soll nicht fehlen — ein künstlerischer Takt, der das Maß der Anzüglichkeiten reguliert, eine gewisse Empfindung für das im besten Sinn Schickliche. Es ist nicht alles getan, wenn ein bedeutender Könner seine schmerzliche Spezialität mit feiner Nadel in grobschlächtigem Manifeststil äußert und damit gewisse Rechte der Kunst geradeso brüskiert wie die der Sprache, der er das Kunstwort Cocottocratie schenkte (Abb. 129).

Man kann dem Erotischen in der Malerei auf malerische Art sehr gut Nuancen geben. Habermann behandelt die Frage als Kavalier. Die chevalereske Leichtigkeit ist Rops nicht gegeben — wohl. Der chevalereske Ton ist dennoch ein positives Verhältnis zum Weib — und nicht das übelste. Es hat den Vorzug, die Kunst nicht literarisch zu beschweren; es läßt die Kunst statt dessen durch sich selber wirken. Habermanns Akt ist sehr grisé. Man wittert München und den Bal paré. Aber der Akt ist alles in allem volle sinnliche Erscheinung, brillantes Bild (Abb. 130). Er ist nicht gewichtig, aber künstlerisch. Man kann im übrigen auch schwerer sein als Rops, ohne die Tragfähigkeit der Kunst so falsch zu berechnen.

Der weibliche Akt von Lovis Corinth (Abbildung 131) ist schließlich die volle Neutralität, mit der die reinen Maler von heute zu Werke gehen. In dem gemalten Akt und in der Handzeichnung, deren ursprünglich kräftige Art durch die vielfache Verkleinerung leider sehr verdünnt worden ist, oder vollends in der Rembrandtskizze (Abb. 133) wird nur noch der unmittelbarste — beinahe sagt man der optische — Wert der Erscheinung gesucht. Der Akt Corinths ist als Masse, als Fleich, als Farbe, als Licht gemeint. Er ist ohne Hintersinn, unspekulativ, wenn man diese imponierende Freiheit des darstellenden Animalismus nicht als vollgültigen Ersatz für irgend einen großen Stimmungswert nehmen will. Das aber darf man bei Corinth so gut wagen wie etwa bei jener Rembrandtzeich-

131. Corinth: Akt. Ölgemälde.

nung. In diesem Akt, der Brust und Bauch so kraftvoll heraustreibt, ist nichts von heimlicher Bewegungsromantik. Dieser Akt kann des Akzents entbehren. So ist der Akt auch bei Corinth. Dies liegende Weib hat die erhellende Wucht des unmittelbaren Daseins. Das ist die besondere Größe dieser Kunst — ihre Diskretion, ihre Rücksichtslosigkeit, ihre Monumentalität.

Diese Art der Monumentalität ist freilich nur ein Wert neben Werten. Wo ist der Vereinigungspunkt?

Die Werke der allerjüngsten Malerei sind groß. Sie weisen eminente Synthesen auf. Man braucht da gar nicht zu konstruieren; man muß es einfach sehen. Aber wir stehen nicht am Ende der Dinge. Wenn wir den Zirkel der Entwicklung auf unsere Weise schließen, so ist das etwas Vorläufiges — eine Sache des Augenblicks und seiner begrenzten Perspektive.

Wir wollen diese Frage einstweilen lassen. Denn hier erhebt sich eine dringlichere Frage aus der Gegenwart und ihrer

132. Courbet: Femme couché.

Kunst. Es ist die wichtigste Frage, die sich für die Ästhetik des Nackten überhaupt ergeben kann. Wie ist — so lautet sie — das Nackte für unsere Zeit und die Zukunft künstlerisch zugänglich?

Rietschel bildete Lessing im Zeitgewand. Tuaillon formte den Kaiser Friedrich mit der Vorliebe des Maréesschülers für das Nackte wie einen römischen Imperator. Das Nackte ist da aber auch für Tuaillon offenbar nicht das Selbstverständliche. Wie wird die Kunst künftig des Nackten teilhaftig, ohne künstlich zu sein? Es genügt nicht, daß man das plastische Problem einfach abstrahiert, es sozusagen im luftleeren Raum entwickelt. Das Nackte müßte wahrhaft ein Teil unseres Daseins sein. Für Tizian, für Rubens und für das Rokoko war das Nackte ein Element des unmittelbaren Lebens. Das Festliche, das Robuste, das Galante der Liebe ließ sie offen mit dem Nackten leben. Und die Gotiker? Sie lebten mit dem Nackten in einer religiösen Vorstellungswelt, die ihnen die volle Bedeutung der konkretesten Wirklichkeit besaß. Sie erlebten das Paradies, das

133. Rembrandt: Aktstudie. Handzeichnung.

jüngste Gericht, die Auferstehung des Fleisches wie ein Geschehnis des hellen Tages. Die Griechen hatten ihre Gymnasien, die Muhammedaner ihre Serails und die Inder ihre Bajaderen. Das Nackte war überall ein Lebenselement.

Und wo stehen wir? Wir empfinden es als ein Ereignis, wenn ein Künstler Nacktes bildet. Überall wo Nacktes gezeigt wird, glauben wir eine Enthüllung zu erleben. Wie soll man aus diesem Dasein zeitstilmäßige, lebende Formeln für das Nackte gewinnen?

Manet zeigte ein Beispiel. Er malte das Déjeuner sur l'herbe. Er malte die Olympia. Was konnte er dafür, daß es heutzutage nur der Cocotte und dem Berufsmodell erlaubt ist, entblößt zu sein? Die Zeitgenossen regten sich darüber auf und wußten nicht, wie sehr sie selber schuldig waren. Manet zog die Konsequenzen aus einer positiven Wirklichkeit. Er stellte fest, was dem Bildner des Nackten im Kulturkreis seiner Zeit begegnen durfte. Er handelte mutig und ehrlich. Er nahm

an der Wirklichkeit, die er erleben konnte, die denkbar größte Schablone ab. Die Methode ist von Manet und Renoir bis zum heutigen Tag dieselbe geblieben.

Eine andere Möglichkeit offenbarte Meunier mit seiner Nachfolgerschaft. Meunier kam von Fraikin, der süße Psychen und Nymphen zu modellieren pflegte. Meunier blieb nicht dabei. Er ging dahin, wo der nackte Körper in lebendigen Funktionen erscheint — in die Borinage zu den Kohlenhauern und nach Séraing in die Siedehitze der Gießereien und der Glashütten. Dort war das Nackte ein selbstverständliches Element des tätigen Lebens. Dies Nackte bildete er. Das ist das allgemeine Geheimnis seines Stils.

Wieder ein anderes Beispiel zeigte Gauguin. Er ging in ein Exil, wo die Menschen nackt leben. Dort arbeitete der Maler und dort erwuchs ihm ein Stil des Nackten, der an Großzügigkeit in Jahrhunderten wenig seinesgleichen hat.

Es ist das Geheimnis jeder stilvollen Darstellung des Nackten, daß sie an zeitgenössische Wirklichkeiten anknüpfe. Die Liebe, die Arbeit und der kosmopolitische Gesichtskreis, der uns ferne Künste und ferne Kulturen umfaßt — das scheinen die Möglichkeiten zu sein, die unserer Kunst das Nackte bieten: das Nackte als etwas Reales, aus dem Leben Geborenes, nicht als eine archäologische Fiktion.

Wir wollen nicht soziologische Metaphysik treiben und nicht davon träumen, wie künftige Gesellschaftsorganisationen diese Möglichkeit im einzelnen erweitern und differenzieren können. Es ist sicher, daß es geschehen wird.

Und sicher ist auch dies, daß dieser Fortschritt sich im ganzen einer allgemeinen Großmacht verdanken wird, die unserer Gegenwart noch fehlt: einem starken, ganz neuen Pathos. Pathos gilt heute als Geschmacklosigkeit — und man kann das einem kritischen Gewissen nicht verübeln, dem das Pathos nur bei Kriegervereinen begegnet. Aber es läßt sich ein Pathos denken, das Größe hat und den etwas zerbrechlichen Wert des Geschmacks durch ein starkes Gut ersetzen wird — durch einen neuen kollektiven Stil des Daseins und der Künste. Er keimt schon in allen jenen Energien unserer Zeit, die — von wo sie immer kommen mögen — revolutionär zu einem neuen,

großen Ganzen streben. Er wird die Volkskultur und die Volkskunst der Zukunft bezeichnen.

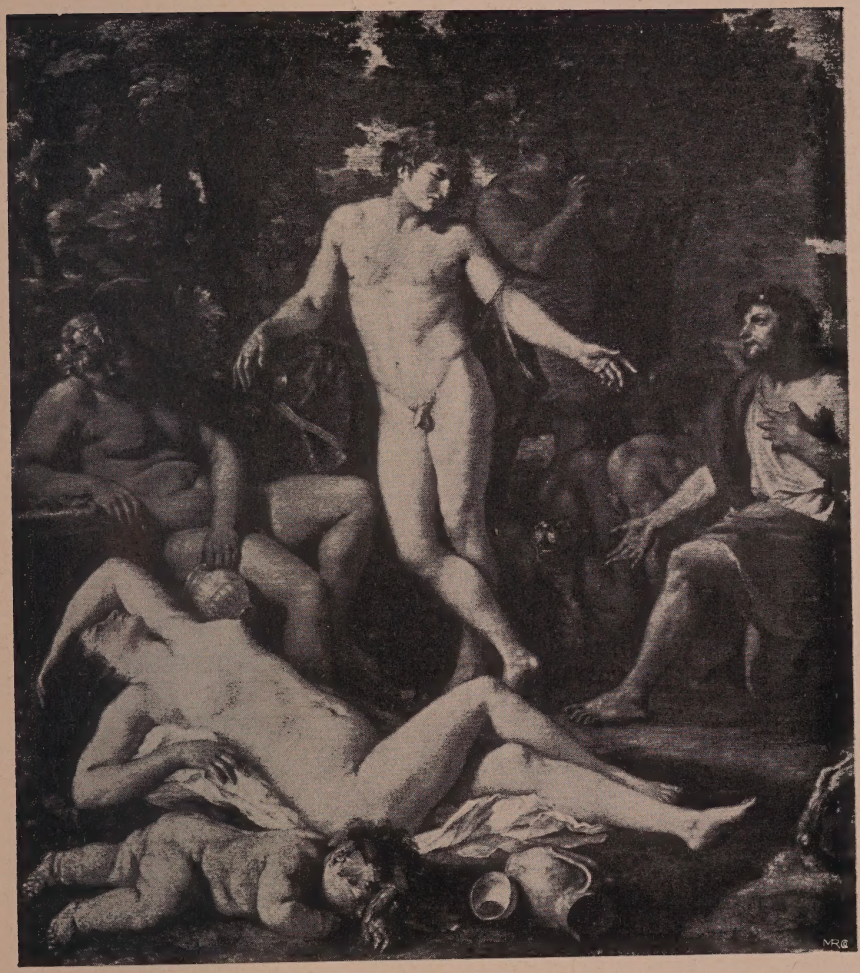
Das Nackte muß sich heute Mühe nehmen, seine Tatsächlichkeit den Beschauern glaubhaft zu machen. Wir sind in Kleidern auf die Welt gekommen. Eine Zeit, die keine geschmackvollen Zweifelchen mehr nötig haben wird, wird auch das Nackte in der Kunst freier wagen und keine Ursache mehr haben, Hodler oder Gauguin auszulachen.

Neue Synthesen

Die Kunst war zuzeiten Kostümkunde. In der jüngsten Entwicklung offenbaren die bildenden Künste einen von Tag zu Tag gesteigerten Drang, das Nackte darzustellen. Selbst der Kultus des Stillebens und der Landschaft ist heute zuweilen wie ein Kapitel Aktmalerei. Wir haben den Trieb zum ganz Elementaren. Er bestimmt das Wesen aller künstlerischen Darstellung, die sich in die Zukunft hineinentwickelt.

Der Trieb zum Ursprünglichen, der die Aktdarstellung für große künstlerische Zwecke freimachen will, bestimmt auch den zusammenfassenden Charakter der neuesten Aktdarstellung. Er gibt ihr jene ornamentale Ordnung und Einfachheit. Wir haben das Gewicht der Geschichte zu tragen; wir erben den Bildstil der letzten Jahrhunderte und im besonderen die Unmenge der analytischen Skizzen des Impressionismus. Wir müssen uns zum Ererbten unabhängig stellen, so weit das möglich ist. Die Kunst verstärkt darum energisch alle die Motive der Synthese, der Vereinfachung, die von jeher im Impressionismus enthalten waren. Und mehr — die Kunst kehrt dahin zurück, wo noch gar nichts ist, wo noch alle Dinge der Kunst zu tun sind. Das ist der epochale Wert van Goghs. Das ist die revolutionäre Ursprünglichkeit unseres Zeitalters, die das Überlieferte ehrt, indem sie über das Überlieferte hinausstrebt.

Es gab von jeher in der Geschichte der Kunst Momente der Besinnung. Eins der schönsten Beispiele gibt der erlauchte Klassizismus Poussins. Er ist ein Zurückkehren zum Ursprünglichsten. Es verschlägt dabei sehr wenig, daß Poussin über



134. Poussin: Bacchus und Midas. Ölgemälde.
München, alte Pinakothek.

spezielle Renaissancewerke zu den anfänglichen Problemen aller Darstellung des Nackten gelangte (Abb. 134).

In unserer Zeit ist die große Revolution, die Poussin für seine Zeit als Einsamer gemacht hat, von Marées und Cézanne getragen worden.

Über den Aktkompositionen dieser Meister ist wie über denen Poussins der Geist der ersten Tage. Die Körper leben in einer vegetativen Sündlosigkeit. Sie stehen da wie Zeugen aus einer Welt, die ihren Frieden in einer gereinigten, verklärten Materialität des Daseins findet. Ein Franzose, der Reproduktionen nach Marées zu sehen bekam, traf die Wahrheit: tiens — Cézanne! Was besagen hier noch Differenzen der Sprache? Cézanne arbeitet mit der das Momentane festhaltenden Sammeltechnik der französischen Impressionisten, die nicht nur für den ungeübten Beschauer etwas Primitives hat: sie will es haben, denn gerade dies Primitive ist das konstitutive Hauptmoment ihres Stils. Man könnte die Baigneuses Cézannes (Abb. 135) für ein verwittertes pompejanisches Fresko halten. Marées akzentuiert im Gegensatz zu Cézanne, der mit der Farbe operiert, die Form. Er arbeitet wie ein Bildhauer um die Dinge herum und schafft mit einer eigentümlichen Verachtung für die materiellen Bedingungen der Farbe. Aber in der Grundwirkung sind diese Künstler eins. Sie malen in erschütternd einfachen Aktkompositionen das Element des Daseins.

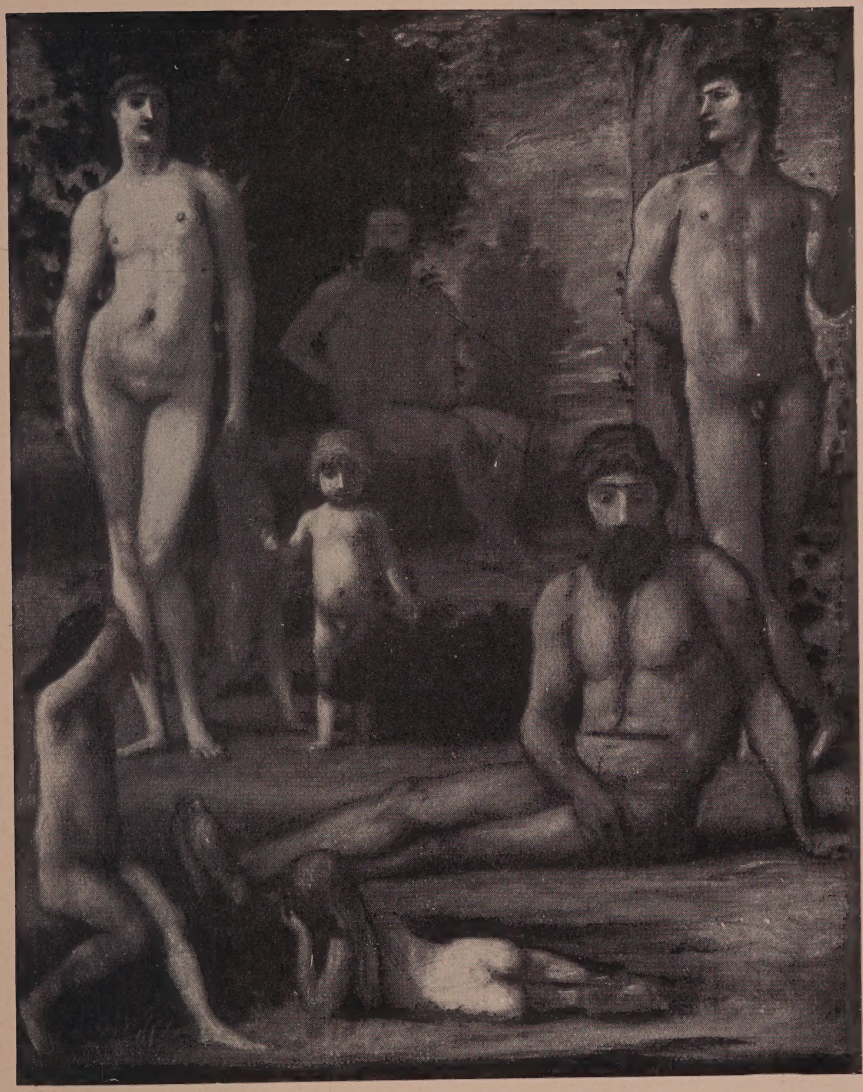
Es scheint, als wäre Cézanne dem größten deutschen Maler des abgelaufenen Jahrhunderts freilich mit einem großen Stilproblem vorangeeilt. Cézanne empfindet offenbar mit überraschender Deutlichkeit den dekorativen Sinn der Fläche. Wie ist das? Man muß den Begriff der Fläche sehr eng fassen, um hier einen Stilunterschied zu konstruieren.

Kein Mensch wird leugnen, daß Marées das Raumproblem mit einer seltenen Großartigkeit behandelt hat. Er ist ein Monumentalarchitekt, wie wenige es gewesen sind. Aber diese Bewunderung für den Monumentalarchitekten gab zu Begriffsunklarheiten und Mißverständnissen Anlaß. Nicht dies ist die besondere Größe derartiger Raumkunst, daß sie überhaupt ein Tiefenmaß erreicht. Die Größe dieser Raumkunst liegt vielmehr in einer eigentümlichen Begrenzung des Tiefenmaßes, die den

135. Cézanne: Badende Frauen. Ölgemälde.

Instinkten eines weisen Flächendekorateurs entspricht. Die Ruhe, mit der Marées den Raum in immer gleicher Breite von den Vorderplänen in die Tiefe weitet, ist etwas Gewaltiges — schon an sich selber ein fast unvergleichliches Genußmoment. Aber der dekorative Neuwert dieser Kunst wird dem nicht klar, der dies Genußmoment ernstlich isolieren kann. Der dekorative Wert dieser Kunst liegt noch mehr als in der grandiosen Hinausführung der Tiefenlinie in der auf der Bildebene von unten nach oben und von rechts nach links durchgeführten Flächendekoration. Marées ist vor allem ein Künstler des Vordergrundes, der ersten Pläne. Raumkunst äußert sich nicht in äußerster Tiefe, sondern — wie der Wert der Reliefbühne, die der Marées-tradition unserer Tage nicht wenig verdankt — in der Begrenzung der Tiefen auf ein Maß, mit dem das Maximum des dekorativen Ertrags zu erzielen ist. Das Maximum des Künstlers ist keineswegs das Maximum der optischen Tiefenperspektive. Die Monumentalität der Akte erzwingt je nach den Dimensionen besondere, eindeutige Proportionen des Räumlichen. Und wie der dekorative Akt bei Marées die Vorderpläne beherrscht, so zwingt der Akt die Raumkurve, zu dem Wesen der Vorderpläne, die er dekorativ bestimmt, in ein abgemessenes Verhältnis zu treten. Es ist die eminente Beziehung des Raums zum Dekorationswert der Monumentalflächen, die dem Raum bei Marées diese unaussprechliche dekorative Schönheit gibt (Abb. 136). Es ist die Reduktion der Raumkurve auf die Flächenkurve. Eben das ist Cézanne. Und eben das ist bei Cézanne das Japanische. Etwas Allgemeineres konnte jener Franzose nicht im Auge haben, der die Ästhetik des dekorativen Aktes in so nonchalante und dabei so erschöpfende Worte brachte.

Es fällt in die Augen, daß die gemalten Figuren bei Marées reliefmäßig komponiert sind. Und mehr — es fällt vielleicht ins Auge, daß sie nach den ursprünglichen Gesetzen der Flächendekoration nicht auf einer gemeinsamen Horizontalebene stehen: die Basis ist treppenförmig — sie steigt an. Die zurückgeschobenen Figuren sind den vorderen im Sinn der Höhendimension etwas übergeordnet. So beherrschen die Flächendimensionen den Augeneindruck. Und sie tun gut daran. Sie erfüllen die elementarste Voraussetzung dekorativer Monumentalmalerei. Die



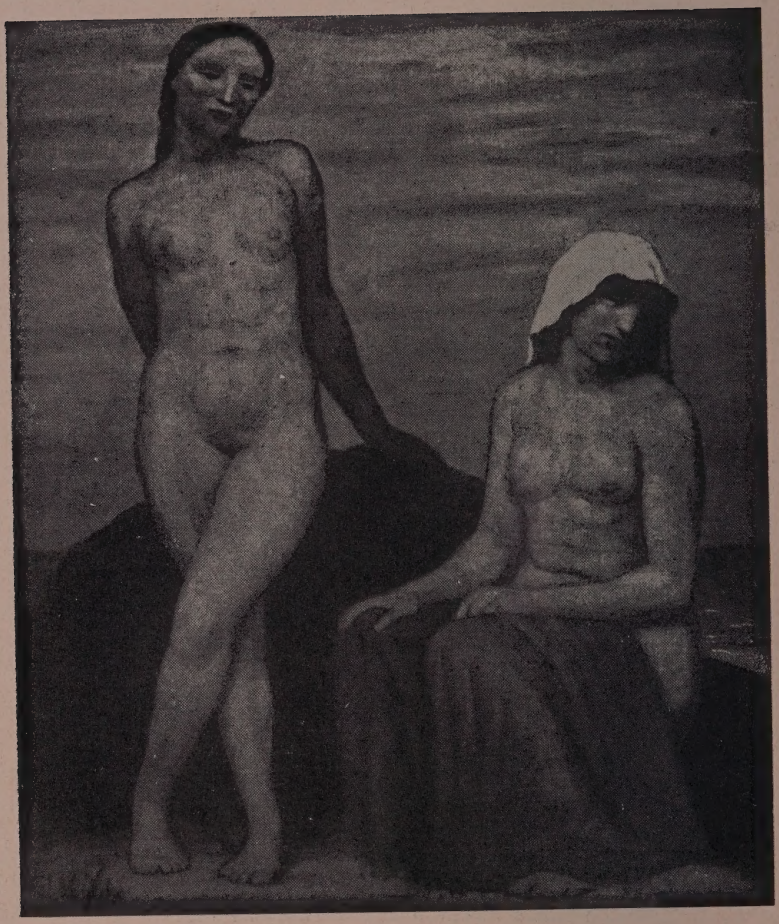
136. Marées: Das goldene Zeitalter. Ölgemälde.
Schleißheim, Schloßgalerie.
Nach Julius Meier-Graefe, Hans von Marées.

137. Marées: Aktstudie. Handzeichnung.
Nach Julius Meier-Graefe, Hans von Marées.

Aktskizze mit dem stehenden Mädchen offenbart diese dekorative Absicht vorzüglich. Sie ist zunächst wie der halbliegende Akt der anderen Skizze stark reliefmäßig komponiert (Abb. 137 und Abb. 138). Aber darüber hinaus enthält sie eine klassische Abwandlung des dekorativen Raums. Diese Skizze bedeutet nicht etwa den absoluten Verzicht auf den Raum. Sie bedeutet nur die Einfügung der Tiefe in die dekorativen Notwendigkeiten des Vorderplans. Das Mädchen und der Block, auf den es sich stützt, überdecken die Raumtiefe so weit, daß ihre Bedeutung die beherrschende Macht der Reliefvertikale des Vordergrunds nicht stören kann und ihr vielmehr die wunderbarste Absetzung ermöglicht.

138. Marées: Aktstudie. Handzeichnung.
Nach Julius Meier-Graefe, Hans von Marées.

Eine auffallend verwandte Behandlung des Raumproblems nach dekorativen Gesichtspunkten zeigt der edle Doppelakt Hofers (Abb. 139). Es ist im übrigen interessant, daß diese Kunst wie das Maréesoeuvre und die Kunst Poussins auf antikem Boden erwuchs. Und es ist erquicklich, daß sie den Begriff der Renaissance so unabhängig erfüllt wie jene Großen.



139. Karl Hofer: Zwei Frauen. Ölgemälde.

140. Puvis de Chavannes: Aktstudie.
Handzeichnung.

141. Degas: Frau bei der Toilette. Pastell.

Das Italische wird den Bedürfnissen einer neuen Kunstsprache untergeordnet; Rom bedeutet ihr einen wahrhaft kosmopolitischen Wert, der wie jede starke Internationale das Allgemeine auf sehr spezifische Formeln bringt.

Den Quasifresken im Pariser Pantheon wird man so wenig gerecht wie der Kunst der Genannten, wenn man kurzerhand von Raumkunst redet. Man könnte sie mit dem gleichen Recht Flächenkunst nennen. Puvis, der — die männliche Aktskizze (Abb. 140) zeigt es zur Genüge — die räumliche Tiefe der Form enorm beherrschte, legte sich während der dekorativen Füllung der Fläche beim Räumlichen eine gewaltige Zurückhaltung auf. Der Raum hat in den Pantheonfresken bedeutende Tiefenmaße; aber diese Fresken streben mit mysteriöser Sicherheit zum Schmuck des Flächigen. Es kommt nicht darauf an,

daß der Raum verschwinde; es kommt darauf an, daß sich die Linie des Raums nicht an dem planimetrischen Wesen der Wandfläche stoße, die zu schmücken ist.

Es kommt für die dekorative Malerei, soweit sie wie die Cézannes direkt aus dem Impressionismus stammt, weiter darauf an, daß das technische Mittel, der impressionistische Ausdruck mit dem stabilen Wesen der Dekoration versöhnt werde. Je mehr das Bild zum örtlich gefestigten Dekor wird, je mehr unsere Kultur das Aufgelöste überwindet, je stärker wir die großen dekorativen Stile begreifen, deren letzter die Gotik, nicht die Renaissance gewesen ist — mit einem andern Wort: je mehr die Kunstwerke den Charakter äußerer Beweglichkeit, das Mobile überwinden und je mehr sie sich bei der zunehmenden Sozialisierung der Gesellschaft, dem zunehmenden Wert der Öffentlichkeit bestimmter Plätze versichern, an denen sie zu dekorativer Geltung kommen sollen, desto mehr muß sich die Technik schließen. Die impressionistische Skizze ist nicht ohne weiteres dekorativ; sie muß sich erst auf die Hauptlinien ihres Stils zurückleiten. Dies tut Cézanne. Dies tut Degas. Bei beiden ist der Impressionismus zur dekorativen Formel gefestigt: bei Cézanne malerisch, bei Degas graphisch. Der dekorative Akt des Impressionismus ist da herrlich vorgebildet. Degas repräsentiert dabei nicht nur den monumentalen Wert der impressionistischen Zeichnung. Der Frauenakt ist auch ein Typus ausgesuchter Flächendekoration. Der Akt ist allerdings raumtief wie ein stereometrischer Körper, wie ein Kristall. Aber seine dekorativste Wirkung liegt — wie etwa auch bei Seurat — in der dekorativen Füllung der Fläche (Abb. 141.)

So erfüllt die Darstellung ihren Kreislauf. Die darstellende Kunst beginnt mit der zweidimensionalen Dekoration. Die beiden Inderinnen (Abb. 142) zeigen die Möglichkeit des zweidimensionalen dekorativen Aktes. Die darstellende Kunst müht sich durch viele Menschenalter damit, die Fläche zur Darbietung der Raumillusion zu erziehen. Und die darstellende Kunst, die sich im Besitz einer entwickelten Raumperspektive fühlt, kehrt zur Fläche zurück. Die Kunst schafft den Raum und fordert von ihm, daß er sich als ideelle Fläche gebe — als Fläche im Sinn der ornamentalen Wirkung des Ganzen.

142. Indisch: Prinzessin mit Dienerin. Wandgemälde im Höhlentempel zu Sigirirya. Nach Ullsteins Weltgeschichte.

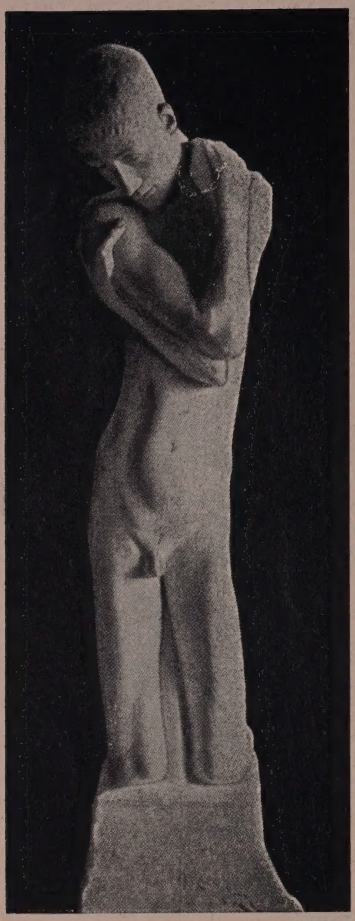
Die Aktmalerei von der Renaissance bis zur Gegenwart erscheint dabei als verbindendes Zwischenglied. Diese glänzende Epoche ist mit dem monumentalen Gegenstand — dem Akt — naturgemäß monumental verfahren. Aber sie konnte die Emanzipation des Bildes nicht verhindern. Elle n'a pas pu collaborer à la cathédrale absente. Die Monumentalmalerei ist in ihren letzten Bedingungen eine Frage des Gemeingeistes in einem Kulturkreis. Künstler sind aber Führer. Manche nehmen darum heute schon den Kathedralstil voraus, der dem großen Gemeingeist der Zukunft gehört.

So sind Gauguin und Hodler. So wäre van Gogh gewesen, wenn er Aktmaler gewesen wäre. Hodlers und Gauguins Akte stehen hoch über den kunstkritischen Bedenklichkeiten des Tages. Da rezensieren die Leute mit schwerfälligem Widerspruch und vergessen, daß Hodlers Akte (Abb. 144) und

143. Gauguin: Mädchen aus Tahiti. Ölgemälde.

144. Hodler: Dekorativer Wandfries. Entwurf.

145. Rudolf Wilke: Völkische Erinnerung. („Beim Betreten eines Schwimmbades gedenken wir unwillkürlich der Schlacht bei Arausio, in welcher unsere Vorfahren durch die bloße Größe ihrer Leiber den Schrecken der Römer erregten.") Zeichnung. Aus dem Simplizissimus.



146. Minne: Dekorative Brunnenfigur. Stein.

Gauguins Tahitianerbilder (Abb. 143) Teppiche, Gobelins, ornamentale Flächendekors sind. Sie vergessen, daß es sich bei diesen Kunstwerken um die Steigerung anatomischer Gliederfunktionen zu ornamentalem Flächenschmuck allerersten Ranges handelt. Es gibt Menschen, denen dieser Verzicht auf naturalistische Individualisierung der Funktionen unmöglich erscheint. Dieselben Menschen bewundern vielleicht die griechische und die japanische Kunst. Wann je hätte es ein dekorativer Großstil mit naturalistischen Individualgebärden und mit jenen immer mehr oder minder genrehaften Gemütsäußerungen zu tun gehabt? Ein Künstler wie Hodler kann nur das Allgemeinste, Konzentrierteste eines Aktes wollen. Seine Aktkunst will vom menschlichen Körper gar nichts als die dekorativsten Formeln. Der Mensch ist nicht bloß Soldat oder Zivilist — nicht bloß Porträtfigur. Seine Erscheinung hat eine Bedeutung, die über die staatsbürgerlichen Begriffe weit hinausgeht.

Es ist natürlich, daß Künstler wie Gauguin und Hodler verhöhnt werden. Die neuen Wahrheiten sind den regierenden Mehrheiten immer lächerlich. Das ist ein Gesetz. Es ist darum nicht minder schmerzlich, zu sehen, wie Künstler von der Größe Gauguins und Hodlers verkannt werden — sie, die der Aktmalerei nach einer Jahrhunderte alten, differenzierenden Entwicklung wieder die große, ewige Aufgabe der Flächendekoration gewiesen haben. Hodler sagte einmal: vous ne savez pas quel plaisir il me fait d'épater les bourgeois.

Aber man macht sich die Sache unanständig leicht, wenn man meint, der Witz versöhne den Künstler mit der wohlgegründeten Borniertheit seiner Zeitgenossen.

Vielleicht überzeugt der Schalk. Die Illusion des Räumlichen erscheint bei Rudolf Wilke auf ein Minimum reduziert. Das Räumliche wird in seiner genialen dekorativen Aktkarikatur halb ignoriert und ist nur soweit da, als es sich von den Figuren ablöst. Die Empfindung für den plakatierenden Schmuck der Fläche hat in dem embryonischen Oberlehrersprößling der Mitte etwas ganz Phänomenales geleistet (Abb. 145). Die dekorative Geste des Primaners ist geradezu gotisch. Die Verschränkung entspricht erstaunlich dem Geschmack des Mittelalters für die reliefmäßige Anordnung des Körpers. Der Begriff der Gotik mag an dieser Stelle wieder verblüffen. So kehren wir zum Ernst zurück. Es ist vielleicht nicht ganz skandalös, den Primaner Wilkes mit dem Brunnenknaben Minnes (Abb. 146) in eine Stilvergleichung zu bringen. Die Neigung zur Gotik ist im übrigen sicher nicht das schlechteste der Bedürfnisse dieser Zeit.

So erzeugt die Aktmalerei unserer Zeit einen synthetischen Stilwert von Rang. Bagatellen wie die Vignette Vallottons (Abb. 147) erreichen in einem reinen Flächenstil, der aus den dekorativen Ansprüchen einer Buchseite stammt, die Wirkung monumentaler Wanddekorationen. Hier glaubt man an das Recht dieses synthetischen Stils. Weshalb weigert man sich, ihn anzuerkennen, wo die dekorative Aktmalerei mit ihren größeren Mitteln ins Große geht? Ist ein Stil so ungeheuer stark wie der Stil dieser Vallotonvignette, dann trägt er mehr als Buchillustrationen. Dann trägt er den ganzen Geschmack einer Zeit — einer Zukunft.

Die Aktmalerei wird wieder zu einer dekorativen Möglichkeit. Sie strebt aus der Emanzipation, in der sich das Bild seit dem Sterben der Gotik befunden hat, wieder in eine großartige Bindung zurück. Damit erfüllt sie ihre höchste Bestimmung. Denn die Kunst soll schmücken. Sie soll Poesie sein. Poesie bleibt sie nie und nimmer in der bedingungslosen Ungebundenheit der Kunstwerke, die dem Handel gehören können. Poesie wird sie nur da, wo ein irgendwie gearteter

kollektiver Kultusgeist dem Künstler die großen und ganz festen Gelegenheiten gibt. Poesie wird sie weiter nur da, wo ihr erlebte Wirklichkeiten aus bestimmten, eigenwüchsigen Kulturen zugrunde liegen können.

Nur so erreicht die darstellende Kunst ihre allerhöchsten Aufgaben. Nur so wird sie ein Mosaik. Nur so wird sie ein Gedicht, das die nackte Wirklichkeit zu erfreulichen Ornamenten bildet.

147. Vallotton: Badende Frauen. Holzschnitt.

Nachwort

Seit der Zeit, in der dies kleine Buch geschrieben wurde, ist ein Lustrum vergangen. Dies letzte Jahrfünft ist für die Entwicklung der Kunst von großer Bedeutung gewesen: selten wohl ist eine künstlerische Bewegung mit größerem Radikalismus, mit sichtbarerer Folgerichtigkeit und zumal mit größerer Schnelligkeit abgelaufen als die, deren Augenzeugen wir während dieser Jahre gewesen sind. In der Tat war die Kunst, die wir heute mit dem Sammelnamen des Expressionismus belegen und die heute vielleicht schon den Zenit überschritten hat, vor so kurzer Zeit erst in ihren revolutionären Anfängen. Noch entbehrte sie wenigstens im Umtrieb der Ausstellungen der breiten Wahrnehmbarkeit. Gauguin und van Gogh, die den neuen Typus der Kunst — mehr manifestierend jedenfalls als der Größere, Cézanne, — schon vor zwei Jahrzehnten darstellten, erschienen als einzelne Heroen; man dachte kaum, wenigstens in Deutschland nicht, daß von ihnen eines Tages die Prägung eines ganz neuen Zeitalters der Kunst, ja eines neuen Kunstdurchschnitts abgeleitet sein werde. Aber dies ist eingetroffen. Die neue Kunst wurde das neue Schema — dies Wort im guten Sinn: sie wurde die neue Norm, die neue künstlerische Währung.

Heute ist es leicht, die neue Form zu sehen. Vor einem Jahrfünft ließen sich wohl nur die ersten Voraussetzungen der neuen Form andeuten. Das geschah in diesem Buch ganz besonders durch die Betonung eines einzigen künstlerischen Gesichtspunkts: der Zweidimensionalität. Oder es geschah durch die Betonung eines noch viel allgemeineren Gesichtspunkts: durch die Betonung dessen, was man die absolute Formalität der Bilder nennen könnte — also die ihnen vom Künstler gewährte Eigentümlichkeit, durch eine zusammenfassende, organisierende, eindeutige Anschauung aufgenommen werden zu können oder vielmehr zu müssen.

148. Pechstein: Badende Frauen.

Die neue Entwicklung hat das organisatorische Moment als das tragende Moment der Kunst in einer Weise verstärkt, daß die natürlichen Gegenständlichkeiten geradezu aufgezehrt worden sind. Diese Tatsache hat nun besondere Bedeutung für den Gegenstand dieses Buches, das sich mit der Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst beschäftigt.

Der menschliche Körper war für die Kunst wohl von jeher die natürlichste aller Gegenständlichkeiten. Darum ist seine Darstellung in der Kunst auch die klassischste Kategorie der Kunstgeschichte. In dem Maß jedoch, in dem das Gegenständlich-Natürliche von der neuen Kunst durch die kühne Idee der bildnerischen Willkür aufgezehrt wurde, verlor auch die natürliche Gegenständlichkeit der menschlichen Gestalt an Bedeutung für die Kunst. Mit anderen Worten: das, was man in der Fachsprache Aktdarstellung nennt, ging notwendig zurück. Das Nackte wurde als die am meisten naturalistische aller Tatsachen empfunden. Naturalismus und Nacktes erschienen irgendwie grundsätzlich als eine äußerste Einheit. Die neue Kunst war

149. Le Fauconnier: L'Abondance.

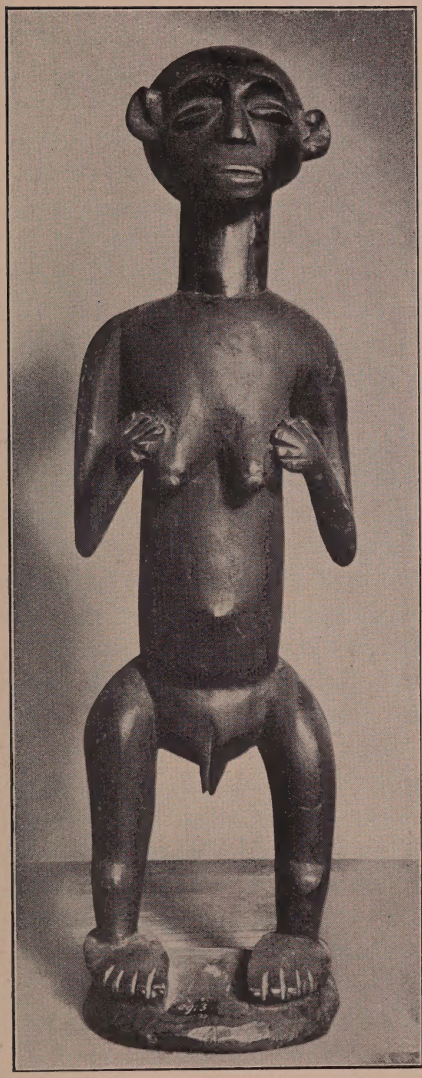
nun aber in einem Maß antinaturalistisch, in dem es kaum eine Kunst — von Bekundungen primitiven und exotischen Kunstgeistes abgesehen — je gewesen ist. Die Darstellung der menschlichen Gestalt wurde daher kaum mehr als solche angestrebt: sie wurde wie alles, wie die Darstellung der Landschaft, des Stillebens, des Bildnisses und irgendwie gearteter Kompositionen, eine Aufgabe willkürlicher Gestaltung, abstrahierenden Formens, restlos formaler, und zwar gleichsam aprioristisch formaler Ausbeutung. Das Gewalttätige der neuen Kunst nahm auch dem menschlichen Körper seine bloß natürliche Stofflichkeit und gab ihm dafür einen neuen Zusammenhang mit abgezogenen Zeichen: mit der abstraktesten Farbe, der abstraktesten Lineatur, der abstraktesten Künstlergebärde. Bilder wie die Komposition Pechsteins oder die Abundantia von Le Fauconnier können von dieser neuen Entwicklung einen Begriff geben. Bei Pechstein ist das Aktmäßige restlos in der ausdrucksvollen Gesamtbewegung des Bildes aufgegangen; das Körperliche wird nicht mehr als Nacktes, ja überhaupt nicht mehr als Körperliches empfunden. (Abb. 148.) Bei dem Bild von Le Fauconnier (Abb. 149) ist das Problem etwas anders. Hier wird gerade der Versuch gemacht, das Nackte in seiner üppigsten Entfaltung darzustellen, die Substanz des Üppig-Nackten zu formulieren — in einer Absicht, wie sie ehedem den Rubens leiten mochte. Aber die formalen Mittel sind bei Le Fauconnier auf eine geradezu maniakalische Abstraktion gestimmt: dasselbe Bild, das die Formel des Üppig-Nackten zu geben unternimmt, baut die natürliche Erscheinung gründlich ab, schlägt sie in Trümmer, bearbeitet diese Trümmer, macht sie wieder baulich und fügt sie dann zu einem kubistischen Mechanismus zusammen, dem mehr Hartnäckigkeit und mehr merkliche Ordnung innezuwohnen scheint als dem liberalen Fluß der Natur.

Nun sind freilich heute die Dinge schon dahin gekommen, wo man fragt, ob dieser Widerspruch der neuen Kunst gegen das unmittelbar Natürliche restlos glücklich ist und ob diese Art, anzuschauen, die Gewähr einiger Dauer in sich trägt. Hier müssen Einwände erlaubt sein.

Die letzte Zeit hat eine ganz neue Einschätzung der exotischen Kunst gebracht. Die Bildwerke der Neger, der Inder,

150. Henri Rousseau: L'heureux Quatuor.

151. Indisch. Steinfigur des Krischna.
(Stellung des Flötenspiels. 28,5 cm hoch.
München, Ethnographisches Museum.)



152. Afrikanisch. Holzfigur aus der Landschaft Ussukuma, Victoriasee. (43 cm hoch, München, Ethnographisches Museum.)

der Mexikaner wurden aus dem Programm der neuen Kunst empfohlen: hier, bei den Exoten, schien der Gipfel künstlerischer Willkür, künstlerischer Entgegenständlichung, formaler Abstraktion erreicht; hier schien das bloß Natürliche ganz überwunden. Das alles war in hohem Maße richtig gesehen. Nur daß man übersah, welche nachdrückliche Lust an der natürlichen Gegenständlichkeit gerade in diesen exotischen Gestaltungen verblieben war. Diese Lust am Natürlich-Gegenständlichen erreicht in gewissen Werken der indischen und der Negerkunst (Abb. 151, Abb. 152) einen so hohen Grad, daß man geradezu von einem naturalistischen Rücklauf sprechen könnte. Die sinnliche Freude am Natürlich-Gegenständlichen durchbricht zwar nicht die Form, wohl aber gibt sie ihr eine neue Fülle. Und dies ist gut.

Bei uns hat die Bewußtheit und die Ausschließlichkeit des Formprogramms die fließende Natürlichkeit des Gefühls und das Gefühl für die Reize der natürlichen Form abgeschwächt. Die Exoten sind glücklicher: sie sind nicht in die Zusammenstöße des Naturalismus mit dem Formalismus hineingedrängt worden, sondern wahren sich ein köstliches Gleichgewicht der Lust am willkürlichen formalen Spiel und der Lust an der vegetativen Form der natürlichen Erscheinung. So behalten sie vor dem Spiritualismus der neueuropäischen Kunst den künstlerisch so wesentlichen Vorzug größerer Sinnlichkeit, ohne indes eines geradezu metaphysischen Ausdrucks im mindesten zu entbehren: vielmehr besitzen sie eine Gewalt metaphysischen Ausdrucks, an deren Maßstäben die Werke unseres Expressionismus — als Durchschnitt gesehen — leicht zu klein befunden werden. So entschieden man an die Verpflichtung glauben darf, den neuen Formen unserer europäischen Kunst Raum schaffen zu helfen, so gewiß soll man sich auch jederzeit daran erinnern, daß die Exoten, deren Werke die Leistungen einer naiven und darum wahrhaft produktiven Einbildungskraft sind, in ihrem Schaffen das Wesen des Natürlichen — der natürlichen Gegenständlichkeit sowohl, als auch des subjektiv natürlichen Anschauens — nicht verleugnen, daß die Anerkennung der Liebenswürdigkeit oder Merkwürdigkeit des Natürlich-Gegenständlichen die Schönheit der Bildform dort nur spannen half, statt ihr etwa Eintrag

zu tun, daß Cézanne überzeugt war, Natur, und zwar Natur auf natürliche Weise, zu malen, daß van Gogh sich in der Natur schlechthin verzehrte, daß Henri Rousseau (Abb. 150) gewiß war, das Bild der Wirklichkeit zu fassen. Nicht etwa der Ästhetik eines vielleicht kommenden Neunaturalismus sei hier das Wort geredet; nichts ist weniger der Zweck dieser Zeilen. Wohl aber bedürfen wir für die kommende Entwicklung jener Allseitigkeit und Ausgewogenheit der Bedingungen des künstlerischen Schaffens, die der neuen Kunst den Charakter des Intransigenten, Artistischen, Springenden nehmen und ihr von dem auf beiden Beinen klar einherschreitenden Vermögen altmeisterlicher Klassik oder exotischer Schönheit etwas mehr mitteilen, als sie zurzeit besitzt.

Kehrt dies kleine Buch schließlich mit Nachdruck zu den Seiten zurück, mit denen es von jeher begann, nämlich zur Vorbildlichkeit der Negerplastik, so bleiben nach anderen Seiten Lücken. In diesem Buch konnte nach dem inneren und äußeren Format, das es einmal erhielt, von den kulturgeschichtlichen Voraussetzungen der Darstellung des Nackten und insbesondere von den gesellschaftlichen Bedingungen des Nackten und des Stils der Darstellung menschlicher Gestalt nicht die Rede sein. Für diese kulturhistorischen und stilanalytischen Vorfragen wurde ein eigenes Buch vorbehalten: der erste Teil eines großen Doppelwerkes über den nackten Menschen. In diesem großen Buch erfahren alle die Fragen, die in der kleinen Ausgabe fast mehr gelegentlich erörtert sind, die systematische Erörterung, deren dies ungeheuerste und so selten behandelte Thema der Kunstgeschichte bedarf.

Verzeichnis der Abbildungen

	Abb.	Seite
Ägyptisch: Schreiber	14	22
„ König Hor	16	25
Hieronymus von Aeken genannt Bosch (zirka 1462–1516): Die Wollust	6	9
Afrikanisch: Holzfigur	152	217
Hans Baldung genannt Grien (1476–1545): Herkules und Antäus	59	88
„ „ „ „ Frau vom Tod geküßt	60	89
Bosch siehe Aeken		
Sandro Botticelli (zirka 1443–1510): Venus	37	59
François Boucher (1703–1770): Aktstudie	83	121
„ „ Jupiter und Kallisto	84	122
Edward Burne-Jones (1833–1900): Pygmalion und Galathea	107	154
Antonio Canova (1757–1822): Der Faustkämpfer Kreugas	90	130
Michelangelo Caravaggio (1569–1609): Amor	72	107
Jean-Baptiste Carpeaux (1827–1875): Der Tanz	97	139
Benvenuto Cellini (1500–1571): Die Nymphe von Fontainebleau	118	172
Paul Cézanne (1839–1906): Badende Frauen	135	195
Claude-Michel Clodion (1738–1814): Bacchantin	87	126
Lovis Corinth (geb. 1858): Aktstudie	106	153
„ „ Weiblicher Akt	131	188
Camille Corot (1796–1875): Der heilige Sebastian	112	163
Antonio Allegri da Correggio (1494–1534): Jupiter und Antiope	52	77
Gustave Courbet (1819–1877): Ringer	113	164
„ „ Femme chouché	132	189
Lukas Cranach (1472–1553): Quellnymphe	121	175
Honoré Daumier (1808–1879): Drei nackte Weiber	111	161
Edgar Degas (geb. 1834): Frau bei der Toilette	141	202
Eugène Delacroix (1799–1863): Odaliske	126	181
Donato di Niccolo di Betto Bardi genannt Donatello (zirka 1386–1466): David (zirka 1430)	70	103
François Duquesnoy genannt il Fiammingo (1594–1646): Segnender Christusknabe	93	134
Albrecht Dürer (1471–1528): Detail aus dem sogenannten großen Glück	55	81
„ „ Adam (Madrid)	56	84
„ „ Eva „	57	85
„ „ Weiblicher Akt (Studie)	58	86
Etruskisch: Tonsarkophag von Cevetri	23	34
William Etty (1787–1847): Eva	108	155

	Abb.	Seite
Jan van Eyck (zirka 1390—1440): Adam und Eva	31	*50*
Jean-Honoré Falconet (1716—1791): Badende	85	*123*
Anselm Feuerbach (1829—1880): Venus	128	*183*
Jean-Honoré Fragonard (1732—1806): Der Hemdraub	125	*180*
Französisch um 1550: Diane de Poitiers	64	*94*
Französisch (älteste Schule von Fontainebleau): Diana	65	*95*
Paul Gauguin (1845—1903, starb auf Martinique): Tahitianerin	143	*205*
Théodore Géricault (1791—1824): Aktstudie zum Medusafloß	109	*157*
Giorgione da Castelfranco (zirka 1477—1511): Venus	120	*174*
Hugo van der Goes (gest. 1482): Der Sündenfall	32	*51*
Gotisch (früh): Adam und Eva am Bamberger Dom	26	*38*
„ „ Detail aus einem Tympanon der Kathedrale in Bourges (Weltgericht)	27	*39*
Jean Goujon (gest. zirka 1568): Nymphe von der Fontaine des Jnnocents	119	*173*
Francisco de Goya (1746—1828): Die nackte Maja	124	*178*
Domenico Theotokopulos genannt el Greco (1547—1614): Die Auferstehung Jesu	73	*109*
Griechisch: Knabe mit Hase (Schalenbild)	11	*17*
„ Relief vom Aphroditethron (ludovisischen Thron)	12	*19*
„ Krieger vom Aphaiatempel in Ägina	13	*21*
„ Apollon von Piombino	17	*27*
„ Apollon von Pompeji	18	*29*
„ Idolino	22	*33*
„ Aphrodite (München)	36	*58*
„ Siehe auch Hellenistisch und Polyklet.		
Mathias Grünewald (tätig bis zirka 1530): Christus am Kreuz	62	*91*
Hugo von Habermann (geb. 1849): Weiblicher Akt	130	*186*
Hellenistisch (Neuattisch): Schleifender Arbeiter	15	*23*
Hellenistisch: Der barberinische Faun	49	*73*
Adolf Hildebrand (geb. 1847): Nackter Jüngling	91	*131*
„ „ Flötenbläser	94	*135*
Ferdinand Hodler (geb. 1853): Dekorativer Aktfries	144	*206*
Karl Hofer (geb. 1878): Zwei Frauen	139	*200*
Katsushika Hokusai (1760—1849): Akrobaten	9	*14*
Hans Holbein der Jüngere (1497—1543): Toter Christus	61	*90*
Jean-Antoine Houdon (1741—1828): Diana	86	*125*
Indisches Mittelalter: Versuchung des Buddha (Ajanta)	5	*8*
„ „ Weibliche Statue (Göttin)	7	*11*
„ „ Prinzessin mit Dienerin (Sigirirya)	142	*204*
„ „ Steinfigur des Krischna	151	*216*
Jean-Dominique Jngres (1780—1867): Aktstudie	43	*66*
„ „ „ Quellnymphe	105	*151*
„ „ „ Odaliske	127	*182*
Max Klinger (geb. 1857): Badendes Mädchen	98	*141*
Le Fauconnier: L'Abondance	149	*213*
Leonardo da Vinci (1452—1519): Studie zur Mona Lisa	63	*93*

	Abb.	Seite
Max Liebermann (geb. 1847): Simson und Delila	117	*170*
Aristide Maillol (geb. 1861): Weiblicher Akt	92	*133*
Edouard Manet (1832–1883): Das Frühstück im Grase	114	*165*
Andrea Mantegna (1431–1506): Bacchantenfries	54	*80*
Hans von Marées (1837–1887): Das goldene Zeitalter	136	*197*
„ „ „ Aktstudie	137	*198*
„ „ „ Aktstudie	138	*199*
Tommaso Guidi genannt Masaccio (1401–1428): Vertreibung aus dem Paradies	28	*41*
Hans Memling (zirka 1430–1495): Der Sturz der Verdammten (Detail)	33	*52*
Hans Memling: Die Aufnahme der Gerechten ins Himmelreich (Detail)	34	*53*
Konrad Meit: Adam und Eva (um 1520)	66	*97*
Antonello da Messina (zirka 1444 bis zirka 1493): Der heilige Sebastian	19	*30*
Michelangelo Buonarotti (1475–1564): Aktstudie	41	*64*
„ „ Aktstudie	46	*69*
„ „ Aktstudie	47	*70*
„ „ Die Erschaffung Adams	48	*71*
„ „ Gefesselter Sklave	68	*100*
Georges Minne (geboren 1867): Dekorative Brunnenfigur	146	*208*
Mohammedanisch: Lünettenmalerei aus Kussair Amra (ommajadische Dynastie)	8	*13*
Bartolomé Estéban Murillo (1617–1682): Schlafendes Jesuskind	74	*110*
Giacomo Palma il vecchio (zirka 1480–1528): Ruhende Nymphen	50	*74*
Max Pechstein: Badende Frauen	148	*212*
Pietro Vanucci genannt Perugino (1446–1524): Der heilige Sebastian	20	*31*
Jean-Baptiste Pigalle (1714–1785): Der nackte Voltaire	99	*142*
Antonio Pollajuolo (1429–1498): Herkules und Antäus	69	*102*
„ „ David	100	*143*
Polyklet (5. Jahrhundert v. Chr.): Speerträger (Doryphoros)	21	*32*
Pompejanisch: Die drei Grazien	35	*57*
Nicolas Poussin (1594–1665): Bacchanal	134	*193*
Pierre-Joseph Prudhon (1758–1823): Aktstudie	89	*128*
Pierre-Cécile Puvis de Chavannes (1824–1898): Aktstudie	140	*201*
Rafaello Santi (1483–1520): Aktstudie	42	*65*
„ „ Putto	44	*67*
„ „ Aktstudie	45	*68*
Henri Régnault (1843–1871, fiel in der Schlacht von Buzenval): Aktstudie	110	*158*
Rembrandt Harmenzs van Rhijn (1606–1669): Aktstudie	77	*114*
„ „ „ „ Radierte Akte	78	*115*
„ „ „ „ Danae	122	*176*
„ „ „ „ Aktstudie	133	*190*

	Abb.	Seite
Guido Reni (1575—1642): Der heilige Sebastian	71	*105*
Auguste Renoir (geb. 1841): Badende Mädchen	115	*167*
„ „ Knabe mit Katze	116	*169*
Jusepe Ribera (1588—1652): Martyrium des heiligen Bartholomäus	75	*111*
Tillmann Riemenschneider (1460—1531): Eva	29	*44*
„ „ Adam	30	*45*
Auguste Rodin (geb. 1840): Torso	101	*144*
„ „ Aktzeichnung	102	*145*
„ „ Schreitender Johannes	103	*147*
„ „ Akt einer Alten (la grande Ulmière)	104	*149*
Romanisch: Detail von der Bernwardstüre am Hildesheimer Dom (Erschaffung Evas)	24	*36*
Romanisch: Kapitälfigur vom Magdeburger Dom	25	*37*
Félicien Rops (1833—1898): Das Weib (Sassata)	129	*185*
Henri Rousseau: L'heureux Quatuor	150	*215*
Peter Paul Rubens (1577—1640): Die Kreuzaufrichtung	79	*116*
„ „ „ Putten	80	*117*
„ „ „ Andromeda	81	*118*
François Rude (1785—1855): Neapolitanischer Fischerknabe	96	*138*
Schule des Jacopo Sansovino (Hochrenaissance in Florenz): Junger Johannes	67	*99*
Luca da Cortona genannt Signorelli (1441—1523): Aktstudie	38	*61*
„ „ „ „ „ Pan (Detail)	39	*62*
„ „ „ „ „ „ „	40	*63*
Ältere Steinzeit: Elfenbeintorso	2	*4*
Jüngere Steinzeit: Bauchtorso aus Ton	3	*6*
„ „ Tonstatuette	4	*6*
Südseeinsulanerplastik	1	*3*
Bertel Thorwaldsen (1770—1844): Die drei Grazien	88	*127*
Jacopo Robusti genannt il Tintoretto (1518—1594): Susanna	53	*79*
Tiziano Vecellio (1477—1576): Die Venus von Madrid	51	*75*
Kunisada genannt Toyokuni der zweite (1787—1865): Japanerin	10	*15*
Diego Velasquez (1599—1660): Mars	76	*113*
„ „ Venus und Cupido	123	*177*
Félix Vallotton (geb. 1865): Badende Frauen	147	*210*
Artur Volkmann (geb. 1851): Psyche	95	*137*
Antoine Watteau (1684—1721): Das Parisurteil	82	*120*
Rudolf Wilke (1873—1908): Völkische Erinnerung	145	*207*

Kapitelfolge

Seite

Anfänge 1
Der Osten 7
Das klassische Altertum 17
Die Plastik des Mittelalters 34
Gotische Malerei 46
Italienische Renaissancemalerei 56
Die Renaissance im Norden 78
Plastiker der Renaissance 96
Lichtakt und Realismus 104
Das Dixhuitième 119
Die Plastik des neunzehnten Jahrhunderts 129
Klassizismus und Romantik 150
Hellmalerei und Wirklichkeit 159
Die Bedeutung des Nackten 171
Neue Synthesen 192
Nachwort 211
Bilderverzeichnis 220

Mädchen purzelbaumschlagend. Ägyptisches Wandgemälde

Wer sich in aller Breite und Fülle über den Gegenstand des vorliegenden Buches unterrichten will, greife zu dem großen Werke desselben Autors:

Der nackte Mensch
in der Kunst aller Zeiten und Völker

Große Ausgabe. Mit mehr als 700 Abbildungen, darunter 70 Tafeln in Tonätzung, Gravüre und Farbendruck. Einbandzeichnung von Paul Renner. Gebunden 30 Mark oder in 25 Lieferungen à 1 Mark.

Das Werk kann — entsprechend der Zweiteilung in der Anlage des Buches — auch in zwei selbständigen Bänden, welche einzeln käuflich sind, bezogen werden:

I. **Die Kunst und die Gesellschaft.** Eine Soziologie der Kunst als Soziologie der Darstellung des menschlichen Körpers. 300 S. mit ca. 300 Abbildungen. Gebunden M. 14.—.

II. **Der Körper des Menschen in der Geschichte der Kunst.** 400 S. mit 410 Abbildungen. Gebunden M. 18.—.

Fragonard: Szene aus Lafontaines Contes et Nouvelles

Wilhelm Hausenstein / Rokoko

Zweite Auflage. Drittes und viertes Tausend.
Mit 90 Abbildungen. Elegant gebunden 6 Mark.

Vorwärts: Gewandt und von der Temperatur jenes Zeitalters der meditierenden Erotik durchtränkt, analysiert Hausenstein die Graphiker von Watteau und Boucher bis zu den Deutschen Knobelsdorff und Chodowiecki. Es wird nicht gegeizt mit pikanten Anekdoten, die neben den geschmackvoll ausgesuchten Illustrationen dazu helfen, eine Impression von der nervösen Sinnlichkeit und der großherrlichen Ästhetik der letzten Aristokraten, von der köstlichen Frivolität der Franzosen und der sentimentalen Tändelei der vorrevolutionären Schweizer und Deutschen zu wecken.

MENU

aus:

Toulouse-Lautrec

Von Hermann Eßwein und A. W. von Heymel.

Mit 44 Abbildungen. Zweite Auflage. Gebunden 4 Mark.

Lautrecs Lithographien führen uns mitten in das Treiben der großen und kleinen Lebewelt von Paris, in die Theater und Kabaretts, öffentlichen Ballokale, Restaurants, Bars. Und ebenso wie diese Vergnügungs- und Liebeslokale liebte Lautrec die Sportplätze, weil er dort am stärksten den Rhythmus und die Leidenschaft des modernen Lebens durchspürte.

Griechische Liebesgedichte

mit Benutzung älterer Übersetzungen heraus-gegeben und eingeleitet von Dr. Otto Kiefer.

Zweite Auflage. Mit 16 Abbildungen nach antiken Bildwerken. Geheftet M. 3.—, vornehm gebunden M. 4.—, Luxusausgabe in 50 Exemplaren auf Bütten in Seide gebunden M. 15.—.

Odi profanum volgus et arceo sollte vor dem Buche stehen: einen Zaun herum, der alle Lüsternen und Mucker aussperrt! Wer Sinn hat für das hellenische Epigramm als die zierlichste und prägnanteste Form der Lyrik, Sinn für die holde und schwebende Leichtigkeit dieser Distichen, für ihre lockere und zärtliche Anmut, dem mag das Buch eines der köstlichsten werden, die er kennt. *J. Hofmiller in den Süddeutschen Monatsheften.*

Bei R. PIPER & CO. VERLAG MÜNCHEN
erschien ferner:

CONSTANTIN SOMOFF: DER KUSS. AQUARELL

Reinhard Piper:

DAS LIEBESPAAR IN DER KUNST

Mit 140 Bildern. Steif geheftet 2 Mark 80 Pf., gebunden 4 Mark

Man hat immer wieder die Liebesdichtung aller Zeiten gesammelt. Warum nicht die Darstellungen, die die bildende Kunst der Liebe gewidmet hat?
Unser Band macht in kleinem Rahmen den ersten Versuch einer solchen Sammlung.
Wir finden da alle Stoffe: Vom ersten Menschenpaar bis zur Liebe in den Mauern der modernen Großstadt. Apollo und Daphne, Venus und Adonis, der Raub der Sabinerinnen, die Befreiung Andromedas, das junge Hirtenpaar Daphnis und Chloe, Faun und Nymphe, Satyr und Bacchantin: sie alle ziehen im Reigen vorüber.
Der deutsche Dudelsackpfeifer mit seinem bekränzten Dorfmädchen, der Bannerträger mit der Lagerdirne, Jäger und Sennerin, das schnippische Mädchen und der brave Tölpel: alle sind sie da. Schwinds Hochzeitsreise, Gavarnis Lithographien vom Boulevard, Metsus vergnüglich schmausendes Paar beim Frühstück fehlen nicht. Eine besonders interessante Reihe stellt das Kapitel der „Selbstbildnisse" zusammen: Andrea del Sarto mit Lucrezia del Fede, Rembrandt mit Saskia, Rubens mit Isabella Brant und mit Helene Fourment, Philipp Otto Runges Selbstbildnis mit Gattin und Bruder, Goya mit der Herzogin von Alba spazierend, Corinth mit dem Modell im Arm.
Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein Schritt, und so fehlt dem Pathos der Liebe auch nicht ihre Komik: Hogarths Heirat nach der Mode, Oberländers Verräterischer Schatten, Bruno Pauls Schwerer Reiter mit der Köchin, Spitzwegs drolliger Flötenspieler. Thomas Theodor Heines schmollendes Biedermeierpaar und die launigen Vignetten Dorés seien aus dieser Gruppe genannt. — Bei aller Buntheit des Inhalts eint alle Bilder doch die hohe künstlerische Qualität. Wir befinden uns immer im Reiche echter Kunst.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01887 4459